DIE STUTTGARTER KUNST DER GEGENWART

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01038175 4

CUSSARZ

DIESES EXEMPLAR TRÄGT DIE

NR. 34

ES WURDE GEDRUCKT FÜR

FRAU HENRIETTE
FREIFRAU VON SIMOLIN

DIE STUTTGARTER KUNST DER GEGENWART

Robert Weise
König Wilhelm II. von Württemberg

Kgl. Hoftheater, Stuttgart

Robert Weise
Königin Charlotte von Württemberg

Kgl. Hoftheater, Stuttgart

DIE STUTTGARTER KUNST DER GEGENWART

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG
SR. MAJESTÄT DES KÖNIGS WILHELM II.
VON WÜRTTEMBERG, DER KGL. WÜRTT.
MINISTERIEN DES KIRCHEN- UND SCHUL-
WESENS UND DER FINANZEN, DER KUNST-
FÖRDERNDEN VEREINE STUTTGARTS
UND ZAHLREICHER KUNSTFREUNDE

STUTTGART 1913
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

DIE STUTTGARTER KUNST DER GEGENWART

IN GEMEINSCHAFT MIT
MAX DIEZ, EUGEN GRADMANN,
GUSTAV KEYSSNER, GUSTAV E.
PAZAUREK, HEINR. WEIZSÄCKER
BEARBEITET VON JULIUS BAUM

MIT 39 FARBTAFELN, 12 GRAVÜREN, 36 KUNST-
DRUCKTAFELN UND 229 TEXTILLUSTRATIONEN

STUTTGART 1913
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO
1971

W
GS8c
S85B3

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

VERZEICHNIS DER STIFTER

SEINE MAJESTÄT KÖNIG WILHELM II. VON WÜRTTEMBERG

KGL. WÜRTT. MINISTERIUM DES KIRCHEN- UND SCHULWESENS
KGL. WÜRTT. MINISTERIUM DER FINANZEN

STUTTGARTER GALERIEVEREIN
VEREIN WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTFREUNDE
VEREIN ZUR FÖRDERUNG DER KUNST
WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN

KURT VON ARNIM, TANGERHÜTTE — GEH. KOMMERZIENRAT FRIEDRICH BLEZINGER, STUTTGART — HOFRAT PETER BRUCKMANN, HEILBRONN — PRIVATIER RICHARD CLESS, STUTTGART — RECHTSANWALT DR. JUR. KONSTANTIN DEMMLER, STUTTGART — DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT, STUTTGART — DR. JUR. GEORG VON DŒRTENBACH, STUTTGART — GUSTAV DREHER, STUTTGART — KOMMERZIENRAT KARL ENGELHORN, STUTTGART — BRAUEREIDIREKTOR WILHELM FELDMÜLLER, STUTTGART — KOMMERZIENRAT ROBERT FRANCK, LUDWIGSBURG — FRITZ FREIHERR VON GEMMINGEN-HORNBERG, STUTTGART — FABRIKANT EMIL GMINDER, REUTLINGEN — FABRIKANT ADOLF GROZ, EBINGEN — FABRIKANT ALBERT GUSSMANN, EBINGEN — FABRIKANT MORITZ HORKHEIMER, STUTTGART — VERLAGSBUCHHÄNDLER HEINRICH JACOBS, STUTTGART — KOMMERZIENRAT ADOLF KÄCHELEN, STUTTGART — FABRIKANT KORNELIUS KAUFFMANN, STUTTGART — ALBERT LANG, STUTTGART — PRIVATIER LOUIS LAIBLIN, PFULLINGEN — FRAU MARIA LERCH, HÖFEN — HERMANN LUTZ, MÜNCHEN — KONSUL MORITZ MARX, STUTTGART — GEH. KOMMERZIENRAT DR. ING. PAUL VON MAUSER, OBERNDORF — GUSTAV VON MÜLLER, STUTTGART — DIREKTOR KARL NESTEL, STUTTGART — KARL VON OSTERTAG-SIEGLE, STUTTGART — KOMMERZIENRAT MORITZ PFLAUM †, WIEN — SANITÄTSRAT DR. MED. FRANZ PIESBERGEN, STUTTGART — DR. OTTO RÖHM, DARMSTADT — FABRIKANT HEINRICH SCHEUFELEN, OBERLENNINGEN — AUGUST SCHULER, STUTTGART — FRAU GEH. KOMMERZIENRAT GUSTAV VON SIEGLE, STUTTGART — GEH. HOFRAT DR. ERNST VON SIEGLIN, STUTTGART — HENRIETTE FREIFRAU VON SIMOLIN, STUTTGART — RUDOLF FREIHERR VON SIMOLIN, MÜNCHEN — FABRIKANT OTTO STÄNGEL, STUTTGART-UNTERTÜRKHEIM — HEINRICH THANNHAUSER, MÜNCHEN — KOMMERZIENRAT WILHELM WACHENDORFF, WIESBADEN — WIRKL. GEH. KRIEGSRAT RUDOLF VON WUNDERLICH, STUTTGART — WÜRTTEMBERGISCHE METALLWARENFABRIK, GEISLINGEN

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

EINLEITUNG (Prof. Dr. Diez) 1

DIE STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN 13
Die Gemäldegalerie (Prof. Dr. Diez) 15
Die Kupferstichsammlung (Dr. Baum) 21
Die Altertümersammlung (Prof. Dr. Gradmann) 23
Das Landesgewerbemuseum (Prof. Dr. Pazaurek) 29

DIE MALEREI 35
Die heimische Schule 37
Keller, Haug, Speyer, Landenberger (Prof. Dr. Diez) 37
Die Künstler außerhalb der Akademie (Prof. Dr. Diez) . . . 77
Die Landschaftsmaler (Prof. Dr. Gradmann) 103
Die nach Stuttgart berufenen Künstler 131
Igler, Kalckreuth, Poetzelberger, Grethe (Prof. Dr. Diez) . . . 131
Adolf Hölzel (Prof. Dr. Weizsäcker) 140
Die Hölzelschule (Dr. Baum) 150
Karl Schmoll von Eisenwerth (Prof. Dr. Weizsäcker) 157
Otterstedt, Pankok, Cissarz, Kerschensteiner, Gref, Reile (Prof. Dr. Diez) 164
Die auswärtigen Schwaben (Dr. Baum) 173

DIE BILDNEREI 185
Donndorf und die ältere heimische Entwicklung (Dr. Baum) . . 187
Habich, Janssen und andere nach Stuttgart gezogene Künstler . 195
Ludwig Habich (Prof. Dr. Pazaurek) 195
Ulfert Janssen (Prof. Dr. Weizsäcker) 201
Andere nach Stuttgart gezogene Künstler (Dr. Baum) . . . 207
Die auswärtigen Schwaben (Dr. Baum). 211

DIE ARCHITEKTUR (Dr. Keyßner) 217

DAS KUNSTGEWERBE 269
Die K. Kunstgewerbeschule und die Lehr- und Versuchswerkstätte (Prof. Dr. Diez und Dr. Baum) 271
Die württembergische Kunstindustrie (Dr. Baum) 287

KÜNSTLERVERZEICHNIS UND REGISTER 291

VERZEICHNIS DER TAFELN

		Zwischen Seite
Robert Weise	Seine Majestät König Wilhelm II. von Württemberg	Titelbild
Robert Weise	Ihre Majestät Königin Charlotte von Württemberg	Titelbild
Friedrich Keller	Der Schnapstrinker	40/41
Friedrich Keller	Steinbrecher	40/41
Friedrich Keller	Hammerschmiede	48/49
Adolf Senglaub	Bildnis	48/49
Robert Haug	Morgenrot	52/53
Robert Haug	Reitender Jäger	56/57
Robert Haug	Marstall	56/57
Robert Haug	Soldatenstudien	60/61
Leo Bauer	Der Raucher	64/65
Christian Speyer	Reiterin	64/65
Christian Speyer	Bekehrung Pauli	68/69
Christian Speyer	Die Apokalyptischen Reiter	68/69
Christian Landenberger	Das Märchen vom Müller Radlauf	76/77
Christian Landenberger	Badende Buben	80/81
Hermann Pleuer	Bahnhof	80/81
Hermann Pleuer	Die Freunde	84/85
Amandus Faure	Marokkanischer Spiegeltanz	88/89
Robert Weise	Bildnis	88/89
Amandus Faure	Zirkus	88/89
Alexander Eckener	Schwäbischer Sandweg	92/93
Marie Lautenschlager	Stilleben	96/97
Otto Reiniger	Wintertag	96/97
Robert Weise	Familienbild	100/101
Otto Reiniger	Tachensee	104/105
Hermann Drück	Voralb im Frühling	104/105
Karl Schickhardt	Am Neckar	112/113
Karl Schickhardt	Vorfrühling auf der Alb	112/113
Otto Reiniger	Donau bei Rechtenstein	116/117
Erwin Starker	Winter auf der Alb	120/121
Robert Poetzelberger	Muggia	120/121
Adolf Hölzel	Dachauerinnen	128/129
Adolf Hölzel	Anbetung der Könige	128/129
Leopold Graf von Kalckreuth	Velazquezprinzessin	132/133

		Zwischen Seite
Wilhelm Laage	Achalm	136 137
Alfred H. Pellegrini	Notre-Dame	136 137
Adolf Hölzel	Helldunkelstudie	140 141
Bruno May	Dämmerung	144 145
Karl Schmoll von Eisenwerth	Interieur	144 145
Hans Brühlmann	Karton zur Herabkunft der Freude	144 145
Franz Mutzenbecher	Die Bank	144 145
Franz Mutzenbecher	Christus unter den Schriftgelehrten	148 149
Alfred H. Pellegrini	Die Brücke	148 149
Karl Schmoll von Eisenwerth	Das Urteil des Paris	152 153
Alexander Frhr. von Otterstedt	Kentaurenkampf	152 153
Josef Eberz	Karton zur Pietà	152 153
Käthe Schaller-Haerlin	Die Hungrigen nähren	152 153
Karl Schmoll von Eisenwerth	Odysseus in der Unterwelt	156 157
Josef Kerschensteiner	Truthahn	160 161
Heinrich Zügel	Finkenwerder	160 161
Johann Vincenz Cissarz	Aus einer Beethovensymphonie	164 165
Maria Caspar-Filser	Florenz	168 169
Julius Heß	Interieur mit nähendem Mädchen	168 169
Franz H. Gref	Bildnis	172 173
Bernhard Buttersack	Sommer	172 173
Julius Heß	Stilleben	176 177
Robert Hoffmann	Eifellandschaft	176 177
Maria Caspar-Filser	Obsternte	180 181
Otto Gußmann	Badende	184 185
Gustav Schönleber	Scheldemündung	184 185
Karl Donndorf	Gustav von Siegle	184 185
Daniel Stocker	Erweckung zum Leben	184 185
Karl Deibele	Sebastian	188 189
Emil Kiemlen	Kreuzigungsgruppe	192 193
Ludwig Habich	Bogenschütze	192 193
Ludwig Habich	Figuren am Portal des Ernst-Ludwig-Hauses in Darmstadt	192 193
Ludwig Habich	Adorant	196 197
Ulfert Janssen	Bildnisbüste Maximilian Bardt	200 201
Ulfert Janssen	Die Arbeit	200 201
Melchior von Hugo	Bildnis des Herrn Karl von Ostertag-Siegle jun.	200 201
Robert Poetzelberger	Pietà	208 209
Melchior von Hugo	Brunnen	208 209
Hermann Lang	Sandalenlöserin	208 209
Erwin Kurz	Garbenbinderin	208 209
Theodor Georgii	Der Fischer	212 213
Theodor Georgii	Grablegung	212 213

		Zwischen Seite
Emil Epple	Schlafende Diana	216/217
Emil Epple	Brunnennymphe	216/217
Hubert Netzer	Figuren vom Nornenbrunnen in München	216/217
Hubert Netzer	Narzißbrunnen in München	220/221
Alfred Lörcher	Knieende	224/225
Jakob Brüllmann	Bildhauerarbeiten an Theodor Fischers Gustav-Siegle-Haus	232/233
Theodor Fischer	Pfullinger Hallen	240/241
Schlösser & Weirether	Salamanderbau	256/257
Heinrich Henes	Teehaus	264/265
Franz Böres	Silberkassette	272/273

VORWORT

Das Werk „Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart" erscheint zur Eröffnung des Kgl. Kunstgebäudes in Stuttgart. Die Tatsache, daß dank der Gnade des Königs Wilhelm II. und der Förderung durch Staat und Stadt der modernen Kunst in Stuttgart nunmehr ein eigenes, stattliches Heim erstanden ist, in dem künftig in regelmäßig wiederkehrenden Ausstellungen die Schöpfungen der Kunst gezeigt werden sollen, bietet den natürlichen Anlaß, in diesem wichtigen Zeitpunkte auch in literarischer Form einen Überblick über das Schaffen der württembergischen Künstler der Gegenwart zu geben. Ein solcher Überblick ist zweifellos für den Einheimischen und den Auswärtigen ein Bedürfnis; denn es fehlte bisher jeder Versuch einer zusammenfassenden Darstellung dieser Kunstperiode, die, wie man schon heute wohl sagen darf, zu den wichtigeren der württembergischen Kunstgeschichte gehört. Unsere Veröffentlichung erscheint aber um so mehr gerechtfertigt, als Stuttgart, im Gegensatze zu allen anderen deutschen Kunststädten, bisher nur wenig getan hat, auf die Leistungen seiner Künster hinzuweisen.

Dieses Buch widmet sich den Schöpfungen aller württembergischen und der im Auslande schaffenden schwäbischen Künstler der Gegenwart. Es wäre nahe gelegen, lediglich die Besten herauszugreifen, einen Überblick nur über den Hochstand der württembergischen Kunst zu geben. In der Tat war dies die ursprüngliche Absicht des Herausgebers. Am Ende erschien es aber doch zu hart, zumal bei dem vorliegenden Anlasse, so viele Künstler gänzlich mit Stillschweigen zu übergehen. So wurde der ursprüngliche Plan einer Auswahl der Besten aufgegeben und umgekehrt ein möglichst vollständiger und objektiver Überblick über alle Kunstwerke, die in und von Schwaben in den letzten zwei Jahrzehnten geschaffen worden sind, angestrebt.

Die überaus reiche Ausstattung des Werkes ist vor allem den zahlreichen Stiftungen von farbigen Kunstdrucktafeln und von Heliogravüren zu danken. Dabei wurde soweit tunlich auf die Wünsche der Stifter Rücksicht genommen. Hieraus erwachsende Ungleichheiten in der Verteilung der Kunstbeilagen konnten durch das Entgegenkommen des K. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens und der Deutschen Verlags-Anstalt im wesentlichen ausgeglichen werden. In mehreren Fällen mußte, dem Grundsatz möglichster Objektivität entsprechend, die Annahme von Stiftungen abgelehnt werden, um nicht einzelne Künstler gegenüber anderen bevorzugt erscheinen zu lassen.

Sämtlichen Spendern, insbesondere aber Seiner Majestät König Wilhelm II., den Kgl. Ministerien des Kirchen- und Schulwesens und der Finanzen, sowie den kunstfördernden Vereinen, sei hiermit gedankt.

Dank gebührt auch den Künstlern für die entgegenkommende Überlassung von Kunstwerken zur Nachbildung und für die Ausfüllung der Fragebogen. Die Abbildungen wurden tunlichst der Bedeutung der Künstler entsprechend verteilt. Nur bei einzelnen wenigen Künstlern wurde auf deren Wunsch von der Aufnahme von Abbildungen abgesehen.

Die Fragebogen, die in nahezu tausend Exemplaren an Künstler und Sammler versendet wurden, leisten für tunlichste Objektivität der Berichterstattung Gewähr; es war vorgesehen, das von ihnen gelieferte wertvolle Material über die Kunstwerke und ihre Entstehungszeit in dem beigegebenen Künstlerverzeichnis zu verarbeiten; dadurch wäre indes das Buch so erheblich belastet worden, daß von der Durchführung dieser Absicht bedauerlicherweise Abstand genommen werden mußte. Das ganze Material der Fragebogen ist nunmehr Herrn Professor Dr. Thieme in Leipzig zur Verfügung gestellt worden und wird von ihm in seinem an keine Schranken gebundenen Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler verarbeitet werden.

Nachdem einmal der mit Notwendigkeit subjektive Qualitätsstandpunkt aufgegeben und weitestgehende Vollständigkeit und Objektivität zu erstreben war, erschien es folgerichtig, die Behandlung des Stoffes an möglichst viele die Gewähr streng sachlicher Berichterstattung bietende Autoren zu verteilen. Demgemäß übernahm Professor Dr. Max Diez, Vorstand der Gemäldegalerie, die Einführung, die Geschichte der Gemäldesammlung und die Darstellung der Entwicklung des größten Teiles der heimischen Malerei und des Kunstgewerbes, Landeskonservator Professor Dr. Eugen Gradmann die Geschichte der Altertümersammlung und der schwäbischen Landschaftsmalerei, Professor Dr. Gustav E. Pazaurek die Geschichte des Landesgewerbemuseums und die Darstellung der Entwicklung des Bildhauers Habich, Professor Dr. Heinrich Weizsäcker die den Malern Hölzel und Schmoll von Eisenwerth und dem Bildhauer Janssen gewidmeten Abschnitte, Dr. Gustav Keyßner die Architektur. Dem Herausgeber lag die Geschichte des Kupferstichkabinetts sowie die Darstellung der Hölzelschule, der auswärtigen schwäbischen Malerei, der ganzen übrigen Plastik und der Kunstindustrie ob. Jeder Mitarbeiter trägt die Verantwortung für Form und Inhalt seiner Abhandlungen. Obgleich den Autoren die Fragebogen vorlagen, haben sie sich die Mühe nicht verdrießen lassen, nach Möglichkeit mit sämtlichen von ihnen behandelten Künstlern persönlich in Verbindung zu treten. So haben alle ihre ganze Kraft eingesetzt, das Werk zu einem würdigen Abschlusse zu bringen.

BAUM

EINLEITUNG

EINLEITUNG

Daß unsere württembergische Kunst in dem Zeitraum der letzten zwanzig bis dreißig Jahre eine fortschrittliche Richtung eingehalten hat, daß sie charaktervoller und origineller, volkstümlicher und heimatmäßiger, daß sie in ihrem Verhältnis zur Natur wahrer und reicher, daß sie materialgemäßer und darum wirkungsvoller, daß die Malerei malerischer, die Architektur konstruktiver geworden ist — das wird unsere Darstellung, auch ohne daß wir in die Ruhmesposaune stoßen, jedem aufmerksamen Leser klarmachen.

Möge eine kurze Erinnerung an die Entwicklung der Kunst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts den Ausgangspunkt feststellen, von dem diese Vorwärtsbewegung ihren Ursprung genommen hat.

Je weiter wir uns von dem vorigen Jahrhundert entfernen, um so deutlicher wird es, daß die Entwicklung der Kunst in der ersten Hälfte desselben von anderen Motiven getragen war als in der zweiten. Die Kunst erschien in der ersten Hälfte des Jahrhunderts durchaus als ein allgemeiner Kulturfaktor, d. h. sie war in ausgesprochenem Maße von den allgemeinen Bewegungen des geistigen Lebens abhängig. Die Romantik z. B. entsprang einem allgemeinen Hunger der europäischen Kulturmenschheit; sie durchdrang deswegen das wissenschaftliche Leben ebenso wie das künstlerische, die Dichtung, ja die Musik ebenso wie die bildende Kunst. Griff sie doch mit mächtigen Armen sogar bis in die Politik vor, die eben anfangen wollte, sich statt auf Geschichte auf eine geschichtslose Vernünftigkeit einzustellen. Ein solcher Zusammenhang der Kunst mit der allgemeinen Kulturbewegung bringt es mit sich, daß der Fortschritt der Kunst wesentlich in dem Verlangen nach neuem Gehalt begründet ist.

Das änderte sich aber in der Epoche Pilotys. Man könnte allerdings versucht sein, auch noch seine Richtung, als geschichtliche Malerei, aus dem Bedürfnis neuer Stoffe zu erklären. Das Aufblühen des geschichtlichen Sinns ist in der Tat eine Eigentümlichkeit der Zeit von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an. Er entwickelte sich bekanntlich bis zur Krankhaftigkeit, und Nietzsche erkannte ihn schließlich als eine schwere Gefahr für die gesunde Weiterentwicklung unseres Geisteslebens. Allein Piloty und seine Schule aus dem Überwuchern des geschichtlichen Sinns abzuleiten, verbietet sich schon dadurch, daß das Geschichtliche bei ihm und seinen Weggenossen so ausgesprochen nur Vorwand ist. Vorwand für Kostüm-, Waffen-, Geräte-, Architekturstilleben, die ihrerseits ihr Interesse nur in der malerischen Aufgabe haben, die sie sich stellen. Es beginnt also mit Piloty die Wendung der

malerischen Entwicklung, die von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an die Malerei ebenso wie die Plastik auf die Bahn der formellen Probleme, der technischen Neuerungen, der Steigerung der Mittel treibt. Eines der ersten Symptome für diesen Umschwung ist vielleicht das Wort Ludwigs I. von Cornelius: er kann nicht malen.

Plötzlich bekam das Wort Malen einen neuen Sinn, und im Gefolge dieser Umwandlung war bald auch Raffael kein Maler mehr. Der Name sollte (wie es der Sprachgebrauch recht wohl erlaubte) ausschließlich dem vorbehalten werden, der durch den farbigen Schein des Lebens gereizt und gepackt wird, dessen Inspirationen nicht Gruppen mit Linien, sondern Farbenströme, Farbenharmonien, Farbflecke, Farbenkontraste, das Aufzucken von farbigen Lichtern aus dem Dunkel oder den Massen der gebrochenen Töne waren. Wie kränklich oft diese malerischen Bestrebungen auftraten, wie wenig Künstler imstande waren, aus der neuen Betonung der Farbe nun auch für Stoff und Behandlung die nötigen Konsequenzen zu ziehen — das ist uns heute ganz klar geworden. Es haftet vielfach etwas Unechtes und Phrasenhaftes, etwas Falschromantisches, ein gewisses altmeisterliches Epigonentum an dieser Epoche. Eine wirklich neue Sprache gewann die Malerei erst mit den Problemen des Freilichts, die, indem sie neue Seiten der Natur offenbarten, Ausdrucksmittel schufen für neue Stimmungen, Stimmungsnuancen, Stimmungskontraste, die der Kunst auch einen ganz neuen Gehalt gaben. So erwuchs insbesondere in dem allgemeinen Gegensatz der kalten Luftreflexe und der warmen Lichtwirkung eine Kraft des Ausdrucks, der für viel kompliziertere Stimmungen ausreichte, als sie die Braunmalerei darzustellen wußte.

Aber nicht nur neue Reize der Natur, nicht nur neue Stimmungen im Künstler schuf diese Malerei des Lichts und der Luft — sie verwandelte unmerklich auch die Aufgabe des Bildes selbst. Indem das Licht die Farben abschwächte, indem die Luft sie abkühlte, indem diese Umhüllung mit Luft und Licht den Kontur zerstörte, wurde das Interesse von den Einzelheiten des Bildes abgelenkt und auf das Ganze gerichtet; der fixierende und absondernde Blick, der vorher der Reihe nach auf den Einzelheiten des Bildes gehaftet hatte, wurde ersetzt durch den zusammenfassenden Blick oder, wenn man will, die parallel gestellten Augen; der Künstler versuchte nicht mehr zu geben, als was man mit einem Blick auch erfassen kann. Diese impressionistische Richtung ist seither nicht mit Unrecht als ein allgemeines Symptom des modernen Geistes aufgefaßt worden, dem, bei dem unendlich erweiterten Gesichtskreis jedes einzelnen, die liebevolle Vertiefung in Einzelnes, Kleines und Unwesentliches nicht mehr so sympathisch ist; sie bedeutet also eine Einstellung der Kunst auf die Moderne; künstlerisch aber bedeutet sie vor allem das Bild als Ganzes, als Fleck auf der Wand. Infolgedessen mußte sie notwendig zu einer Erneuerung der Wandmalerei führen. Diese hinwiederum hatte eine natürliche und gesunde Tendenz zum Flächenhaften. Da aber die Flächenhaftigkeit, d. h. die Ausschaltung der raumvertiefenden Tätigkeit der Phantasie eine Bedingung für das reine Nebeneinander- und Zusammenwirken der Farben ist, so kann man sich nicht wundern, wenn aus einer Bewegung, die

zunächst Farbenprobleme durch Lichtprobleme, den Kolorismus durch die Graumalerei ersetzte, schließlich das Problem der Vollfarbe wieder mächtig hervorschlug. Man wird eine ganz ähnliche Bewegung auf dem Gebiete der Bildhauerkunst und der Baukunst nicht verkennen. Die Einordnung der Plastik in den Gesamteindruck der Architektur, d. h. die Zurückdrängung ihres frei persönlichen Lebens, die Unterordnung aller Details in der Architektur unter einen aus der Massenverteilung sich ergebenden Gesamteindruck — das sind Erscheinungen, die in derselben Richtung auf Geschlossenheit und Ganzheit der Wirkung liegen. Die ganze Bewegung, ausschließlich von rein künstlerischen Tendenzen geleitet, brachte die Kunst vielfach in den heftigsten Gegensatz zu den Gewohnheiten und Bedürfnissen des Publikums; sie hat die Bedeutung einer Revolution und mußte sich mühsam in die Welt hereinkämpfen. Nachdem sie aber ihre Jugendtorheiten abgestreift hatte, brachte sie eine gewaltige Errungenschaft zutage: die Theorie von der alleinseligmachenden Richtung war für immer über den Haufen geworfen und den einzelnen Künstlerindividualitäten der Raum für ihre Entfaltung freigemacht. Es wäre heute nicht mehr möglich, einen Maler deswegen herunterzusetzen, weil seine Töne grauer sind, als man es gewohnt ist — wie es einstens Feuerbach begegnete.

* * *

Von dieser ganzen Bewegung des 19. Jahrhunderts war Württemberg, das am Anfang des Jahrhunderts mit seinen Klassizisten noch eine so hervorragende Stellung eingenommen hatte, bis zu den achtziger Jahren des Jahrhunderts nur wenig berührt worden. Ausläufer von allen Richtungen waren hier tätig, aber keiner ist ein Faktor des Fortschritts geworden. Als man im Jahre 1889 das fünfundzwanzigjährige Jubiläum König Karls feierte, waren die Verfasser der Rückblicke auf diese Zeit in Verlegenheit, was sie von der bildenden Kunst sagen sollten. Es war eine Art Dornröschenschlaf, in den die Kunst verfallen war. Nur von der Architektur wußte man einiges Rühmen zu machen. Man lobte die Bauten von Leins, insbesondere die Villa in Berg, die damals epochemachend erschien; in der Johanniskirche ahnte man schon einen falschen dekorativen Zug; man pries Egles Marienkirche, Polytechnikum und Baugewerkeschule. Mit halbem Bedenken betrachtete man die bald darauf einsetzende Wendung zu dekorativem Prunk, zur Farbigkeit und zum Barock, wenn man auch nicht verkannte, daß Gnauths Vereinsbank und die Villa Siegle Werke eines genialen Kopfes waren; man verglich halb wehmütig die Einfachheit der alten Stuttgarter Bauten, bei denen „eine Säule, eine gemeißelte Figur eine Seltsamkeit, ein fast heidnischer Luxus war", mit der endlosen Zahl von „Säulen und Pilastern, Friesen und Balustraden, Atlanten und Karyatiden", welche die neue Kunst aufwies. In der kirchlichen Baukunst wies man, da die Garnisonskirche und die Heslacher Kirche nicht wohl als epochemachend angesehen werden konnten, auf die große Zahl der Restaurationen hin (die uns heute recht viel Herzweh machen); kurz, wenn auch eine überaus lebhafte Bewegung in der Baukunst eingesetzt hatte, man wußte schon damals nicht recht, ob man auf einem guten und richtigen Weg war.

Aber vollends in Beziehung auf Malerei und Plastik versagen die Rückblicke des Jahres 1889 vollständig. „Noch ragt," sagt Freihofer, „die Zeit von Cornelius und Thorwaldsen in diesen Zeitraum herein in Bernhard Neher von Biberach, dem edelsten Meister der Malerei, den Württemberg in diesem Jahrhundert hervorgebracht, und in Ludwig Hofer, dem Künstlergreis, der in hohem Alter noch eine so reiche Tätigkeit entfaltet hat. An unserer Kunstschule haben wir in einer langen Reihe von Namen (die wir hier nicht alle aufzählen können), die alte und die jüngere Düsseldorfer Schule, das München Kaulbachs und Pilotys vertreten gesehen und in Donndorf besitzen wir einen der hervorragendsten Schüler des Dresdeners Rietschel. Die künstlerische Jugend Stuttgarts aber, unter der manch hoffnungsvolles Talent sich befindet, wandelt mit Lust in den Wegen des modernen Realismus und zollt auch dieser und jener Modeverirrung gern ihren Tribut." Welche müde Resignation! Epigonentum, Ausklänge und Nachklänge der Nazarener, der Düsseldorfer, mißlungene Überpflanzungen aus dem München Kaulbachs und Pilotys und ein bißchen Jugend, die ganz andere, aber auch zweifelhafte Wege einschlägt. Keine Ziele, kaum Anfänge, kein erkennbarer Weg nach vorwärts und in die Höhe.

Die Zustände an der Kunstschule sind in den achtziger Jahren noch nicht wesentlich anders geworden, als sie Max Bach für Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre geschildert hat (Stuttgarter Kunst, S. 321 ff.). Noch immer dieselben elenden Räume, dieselben altertümlichen Methoden, das Zeichnen nach den schematischen Köpfen von Dupuys und anderen Gipsmodellen, der „Antikensaal", das mühsame Ausführen mit Kreide. In den Malschulen ist man von dem Kopieren der Studien des Lehrers wenigstens zu Stilleben und Köpfen übergegangen. Man stellt einen Mannequin, bekleidet ihn mit einer Mönchskutte und Kapuze, dazu einen Globus, einen Totenkopf, ein paar Bücher, eine Sanduhr und malt daran ein gutes Vierteljahr. Die Aktschule beherrscht gerade bei den besten Zeichnern wie Neher und Grünenwald das idealisierende Sehen. Überall suchen sich die Schüler nebenher zu unterrichten, wählen heimlich eigene Stoffe, schwänzen, wo sie können, und schließen auch wohl hier und da dem korrigierenden Lehrer die Tür vor der Nase zu. Die Schule weist deutlich nach rückwärts, sie sind von einem neuen Leben gepackt und wollen vorwärts. Am meisten Vertrauen genießen lange Zeit die Landschafter, deren Schulen voll sind; erst Funk († 1877), später der noch anregendere Ludwig (bis 1880), dem Kappis folgte. Häberlin, der Mallehrer, der 1883 weggeht, hat die Manier der Pilotyschule mitgebracht, rote Untermalung, Lasieren in den Schatten, pastose Lichter; die Schüler haben mit Recht oder Unrecht den Eindruck, daß ihm die Holzstöcke, die er für Schönlein u. a. zeichnet, oft wichtiger sind als die Schüler und selbst als seine eigene Kunst. Dennoch hat er für manche seiner Schüler eine treue und liebevolle Fürsorge gezeigt. Grünenwald, ein Zeichenlehrer von großer Gewissenhaftigkeit, ist doch dieser nach dem Charakteristischen ringenden Jugend zu sehr der akademischen Schablone verfallen. Auf Häberlin folgt als Mallehrer Friedrich Keller, ein Zukunftsmann, der einzige, der von Anfang an den Hauch der

neuen Zeit mit sich bringt, einer der Bahnbrecher der Luftmalerei, einer, der instinktiv fühlt, was für neue Möglichkeiten in der Luft liegen. Spürt er einen verheißungsvollen Mann unter den Jungen, so möchte er, nachdem er eine Komponierschule erhalten hat, ihn gern an sich fesseln. Aber er ist noch ein Einsamer und keiner, der die Ellbogen gebraucht. Im Lehrerkonvent der Akademie und in den Sitzungen der Kunstkommission hat man den Eindruck, daß Donndorf, der seit 1876 an der Akademie ist, die stärkste Persönlichkeit ist. Daß er auch in der Kunstkommission vielfach die einflußreichste Stimme hat, beweist, wie sehr die ganze Kommission noch von dem zeichnerischen Ideal beherrscht ist.

Obwohl also die Akademie in dem letzten Jahrzehnt des Königs Karl einen ihrer größten äußeren Fortschritte gemacht hatte mit dem Neubau in der Urbanstraße, der sie im wesentlichen von der Verbindung mit dem Museum loslöste, ihr größere und bessere Räume verschaffte und sie dadurch entwicklungsfähig machte, so zeigt ihre innere Entwicklung doch eine gewisse Stagnation, wie sie an Akademien nur zu leicht eintritt, wenn die Lehrer mit der Künstlern eigenen Gleichgültigkeit für allgemeinere Interessen eben ihrem Schaffen nachgehen, und wenn keine zeitgemäße Erneuerung und Verjüngung des Lehrkörpers stattfindet. Unsere jungen Leute gehen deswegen meist gegen Ende ihrer Schulzeit nach München, so Schönleber und Zügel seit Beginn der siebziger Jahre, Haug von 1877—1879, Reiniger 1884, Pleuer 1882—1885, und wenn sie auch in den dortigen Schulen nicht allzuviel profitieren, so kommen sie doch in ein größeres Getriebe, in einen größeren Zug des Lebens, in den Fluß der Bewegung hinein, fühlen sich unter Mitstrebenden fortgerissen und bekommen Richtung und Ziele. Es bildet sich auf diese Weise eine Schar junger schwäbischer Künstler von zukunftsvoller Bedeutung heran. Es ist charakteristisch, daß die ältere Generation derselben, um Schönleber und Zügel gruppiert (beide Anfang der fünfziger Jahre geboren), der Heimat noch verloren geht; aber die jüngere findet einen besseren Boden, da König Wilhelm, der unterdessen (Oktober 1891) zur Regierung gekommen ist, sich bald entschlossen zeigt, der Kunst eine neue Stätte in Württemberg zu schaffen.

Die Berufung Liezenmeyers (eines Künstlers von sehr gutem Namen) zur Direktion der Akademie (Oktober 1880) ist ein Symptom dafür, daß man schon in den letzten Zeiten der Regierung König Karls das Bedürfnis hatte, der Kunst im Lande aufzuhelfen. Er war ein feiner, netter, hilfsbereiter Mensch, der den Schülern gern an die Hand ging, aber ihnen, wenigstens im Malerischen, nicht viel helfen konnte. Um Stuttgart hat er sich durch die Gründung des Vereins zur Förderung der Kunst ein dauerndes Verdienst erworben. Aber er blieb, wie später Herterich, doch mit einem Fuß in München stehen, das ihn bald wieder zurückrief. Sein Nachfolger Schraudolph, von 1883 an, hielt es elf Jahre in Stuttgart aus, bis er endlich durch eine der unerfreulichen Preßhetzen, wie sie leider schon manchmal in Stuttgart in Szene gesetzt wurden, weggefegt wurde. Schraudolph war ein Mann von Talent und Geschmack (das letztere ergibt sich z. B. aus seinem Verhalten in der Ankaufskommission), aber ohne die Energie, die notwendig war, der zurückgebliebenen Kunstschule

aufzuhelfen. Immerhin verdankt sie ihm z. B. die Einführung der Modellgelder für die Atelierschüler, die, wenn sie ohne Mittel waren, vorher hilflos in den Ateliers gesessen hatten.

Nun aber zog mit einem der Jungen, mit Robert Haug, im Jahre 1894, drei Jahre nach dem Regierungsantritt König Wilhelms, der Mann in die Akademie ein, der sich bald zur einflußreichsten Persönlichkeit in dem Lehrkörper entwickeln und bei allen weiteren Berufungen vor allem infolge des Vertrauens, das seine Persönlichkeit und sein Ansehen in der Künstlerschaft den maßgebenden Instanzen einflößte, den entschiedensten Einfluß ausüben sollte. Eine in hohem Maße männliche Kraft, voll Energie des Charakters, voll unerbittlicher Wahrheitsliebe und Konsequenz, stark bis zur Härte, aber gerecht; als Künstler voll unermüdlicher Gründlichkeit und Schaffensfreudigkeit, als Kritiker von einem bestimmten und sicheren, aber keineswegs einseitigen Geschmack, neben hoher Künstlerfähigkeit eine Intelligenz ersten Ranges: so ist er in die Akademie eingetreten. Seine erste Tat war vielleicht die Berufung des anmutigen, beweglichen, höchst sensitiven Ludwig Herterich auf die durch den Abgang von Grünenwald frei gewordene Stelle eines Zeichenlehrers: Haug und Herterich zusammen, der starke, sichere Zeichner, der sensitive Maler, wahrlich eine verheißungsreiche Kombination! Leider dauerte sie nicht lange. Herterich, der sich auch körperlich in Stuttgart nie recht wohl fühlte, drängte mit allen Sinnen nach München zurück, das ihn auch bald wieder an sich zog. Vor seinem von allen Seiten tief bedauerten Scheiden soll ihm der König eine Gewissensfrage über die Stuttgarter Kunstzustände vorgelegt haben, die Herterich freimütig dahin beantwortete, daß Stuttgart starker künstlerischer Persönlichkeiten von allgemeinem Ansehen dringend bedürfe: es gibt vielleicht kein besseres Zeugnis für das entschiedene Interesse, das der König an der künstlerischen Wiedergeburt seines Landes nahm.

Die Folge war die im Jahre 1899 erfolgende Berufung der drei Maler Graf Leopold von Kalckreuth, Carlos Grethe und Robert Pötzelberger an die Stelle des scheidenden Herterich. Sie hatten sich in Karlsruhe solidarisch gefühlt und erklärten sich nun solidarisch; man konnte Kalckreuth nicht ohne seine Freunde haben; und durchdrungen von der Notwendigkeit, einen entscheidenden Schritt in der Kunstpflege weiterzukommen, entschloß sich der König zur Berufung der verbundenen Künstler: ein seltener, vielleicht nie wieder dagewesener Vorgang. Kalckreuth, für den keine Stelle vorhanden war, bekam zunächst den Lehrauftrag für eine Komponierschule, Pötzelberger die durch Herterichs Abgang freigewordene Stelle des Zeichenlehrers, Grethe die zu der Zeichenschule gehörige Hilfslehrerstelle, die freilich nur gering dotiert war. Aber was am Gehalt für Kalckreuth und Grethe fehlte, übernahm der König auf seine Schatulle. Er konnte hoffen, mit dieser dreifachen Berufung das künstlerische Gewicht Stuttgarts so zu verstärken, daß der Vorsprung anderer Staaten eingeholt werden konnte.

Diese Hoffnung hat auch nicht getäuscht. Aus den Trümmern der alten Kunstgenossenschaft entstand nach manchen Kämpfen, in denen das Alte und das Neue heftig zusammenstießen, eine neue Vereinigung: der Künstler-

bund, als Verband aller der Künstler gedacht, die nachweisen konnten, daß sie es in den letzten drei Jahren aus eigener Kraft zur Aufnahme in eine der großen Kunstausstellungen gebracht hatten; als ein Ausstellerverband, der nun seinerseits seinen Mitgliedern mit eigener Jury die korporative Ausstellung gewährleisten sollte. Der Plan allerdings, daß Stuttgart von da an auf allen großen Ausstellungen geschlossen auftreten sollte, erfüllte sich nur zum Teil. Man suchte die eigenbrötlerischen Schwaben, die geborenen Outsiders, wie Pleuer und Reiniger mit vieler Mühe in diesen neuen Bund hereinzuziehen, auch die Regierung griff einmal mit vielem Geschick und Takt ein; aber ohne dauernden Erfolg. Von diesem Ausstellerverband, der ursprünglich auch gesellige Zwecke verfolgen sollte, löste sich bald ein geselliger Künstlerbund ab, der unter der Unterstützung und Teilnahme des Königs bald hier, bald dort ein Klublokal offen hielt und insbesondere bei Kalckreuth eine lebhafte Förderung fand.

Aber die Wirkung der Neuberufungen ging weiter und tiefer. Wenn Graf Kalckreuth schon durch die Achtung, die er in ganz Deutschland genoß, dann durch den Zauber seiner wahrhaft liebenswürdigen Persönlichkeit, durch die Unermüdlichkeit, mit der er sich den Interessen und Bestrebungen der jungen Künstlerschaft, ihren individuellen Anschauungen, ja selbst ihren geselligen Bedürfnissen zur Verfügung stellte, eine mächtige Anziehungskraft ausübte, so gewann Stuttgart in Grethe einen Mann, der die Aufgabe, Stuttgart zu einer wirklichen Kunststadt zu machen, in ihrer vollen Bedeutung einschätzte, sie mit der entschiedensten Intelligenz in Angriff nahm und in seinem unermüdlichen Kopfe Plan auf Plan erzeugte, um das künstlerische Leben zu steigern. Das einfachste war vielleicht die Fortsetzung dessen, was eben Herterich verlangt hatte: Versammlung künstlerischer Persönlichkeiten in Stuttgart, wie es der im Jahre 1905 gegründete Verein württembergischer Kunstfreunde nach Grethes Sinn leisten sollte: Herbeiziehung auswärtiger Künstler durch das lockende Versprechen, daß ihnen auf mehrere Jahre ein sicheres Einkommen garantiert werde durch Ankäufe, die der Verein bei ihnen machen und an seine Mitglieder bis zu einem bestimmten Prozentsatz ihrer Beiträge wieder abführen sollte. Ein grotesker Plan für alle, die nur an die Konkurrenz dachten, die manchem hungernden Künstler damit gemacht werden würde, ein großartiger Plan für diejenigen, die der Ansicht waren, daß die Hebung der Kunststadt schließlich notwendig auch zum Vorteil des einzelnen ausschlagen müsse. Der Verein hat gleich nach seiner Gründung Robert Weise, Cissarz und Habich hierherberufen, hat durch Professor Pankok ein großes Ateliergebäude im Stafflenberg erbauen lassen und seit seiner Gründung für ungefähr hunderttausend Mark Bilder bei hiesigen Künstlern angekauft und an seine Mitglieder verteilt. In dem von dem Galerievorstand Professor von Lange gegründeten Galerieverein, nach dem Stuttgart schon längst ein dringendes Bedürfnis hatte, sorgte Grethe für eine ausgiebige Vertretung der Künstlerschaft.

Seiner Initiative entsprang nun aber eine Reihe weitausschauender Pläne, die das Wohl des ganzen Landes im Auge hatten, so die Gründung der Lehr- und Versuchswerkstätten, die ihm als eine notwendige Ergänzung zu

dem Betrieb der sogenannten reinen oder freien Kunst erschien. Das Beispiel Englands, früher Frankreichs, zeigte ihm, daß das Volk selbst, daß die Volkswirtschaft nur auf diesem Wege einen bedeutenden Gewinn machen könne, daß insbesondere Stuttgart, nach Grethes Überzeugung in der höheren Kunst dazu verurteilt, eine Vorstadt Münchens zu bleiben, Stuttgart mit seiner so entwickelten Kunstindustrie, auf diese Ergänzung seiner künstlerischen Bestrebungen durch das Kunstgewerbe angewiesen sei. An diese Gründung schloß sich später der überaus fruchtbare, ökonomisch und künstlerisch gleich vorteilhafte Plan einer Vereinigung sämtlicher Kunstanstalten, ein Plan, dem die Regierung durch das großzügige Weißenhofprojekt entgegenkam. Die nebenhergehende Absicht, an die neue Anstalt sogenannte „königliche Werkstätten" anzuschließen, Werkstätten, in denen einerseits Mustermöbel hergestellt, andererseits Handwerksmeister herangebildet werden sollten, um das Land mit künstlerisch höher gebildeten Handwerkern zu versehen, und durch die den Lehr- und Versuchswerkstätten die ihnen so notwendige Arbeit geschafft werden sollte, scheiterte vorläufig an finanziellen Schwierigkeiten. Dagegen steht ja nun das von Grethe dringend geforderte Kunstausstellungsgebäude fertig da. Nachdem eine Reihe von Kunststädten, Dresden, Darmstadt, Mannheim, Düsseldorf mit solchen Bauten und mit bedeutenden Ausstellungen vorangegangen waren, erkannte König Wilhelm es als eine unbedingte Notwendigkeit, in Stuttgart, wo man Kunstausstellungen bisher nur durch Ausräumen der Gemäldegalerie hatte unterbringen können (internationale Ausstellungen 1891, 1896, Ausstellung der Münchener Sezession 1894, 1895, 1899, Französische Ausstellung 1901 und 1907), ein Heim für Ausstellungen zu schaffen.

Der Bau des Kunstausstellungsgebäudes wurde Theodor Fischer übertragen, der von 1901 an als Professor an der Technischen Hochschule gewirkt hatte, freilich, als er den Auftrag erhielt, eben nach München zurückgekehrt war. Auch mit seiner Berufung hatte Stuttgart einen energischen Schritt nach vorwärts getan. Ein Mann, von dessen mächtigem Streben schon die erste Ausstellung seiner Werke und Entwürfe, die er hier machte, ein beredtes Zeugnis ablegte. Ganz erfüllt von dem Bedürfnis, aus der alten dekorativen Bauweise herauszukommen und der Baukunst die Wirkung durch die Elemente der Konstruktion, durch Flächenverteilung und Raumgliederung, durch zusammengehaltene Massen, durch ein mehr charakteristisches Verhältnis von Mauer und Öffnung wiederzugeben, begeisterte er sich bald für die altschwäbische Bauart und den heimatgemäßen, landschaftgemäßen Zug, den sie hat. Dazu war er ein Lehrer von enorm suggestiver Wirkung, wie geschaffen dazu, die Jugend aus dem wahllosen Herumgreifen in historischen Stilen und Reminiszenzen auf die einfachen letzten Grundlagen des Bauens zurückzuführen. An seiner Berufung hatte Halmhuber einen hervorragenden Anteil, dessen Heimberufung aus Berlin selbst als ein Zeugnis dafür zu betrachten ist, daß man sich an der Technischen Hochschule den neuzeitlichen Forderungen nicht verschloß. Er zeigte sich als eine der vielseitigen expansiven Naturen, die so überaus anregend wirken; als Architekt, Maler und Bildhauer hat er sich versucht; dazu war er — auch darin ein echter Schwabe — ein nachdenkender

Kopf mit philosophischen Bedürfnissen. So wurde bald auch die Technische Hochschule eine Quelle, aus der sich Ströme künstlerischen Lebens befruchtend ins Land ergossen. Man darf nur die Namen des Bildhauers Habich (der bald an die Akademie überging), seines Nachfolgers Janssen und die des Malers Schmoll von Eisenwerth nennen, der der Nachfolger Treidlers wurde, ferner die Berufung von Bonatz als Nachfolger Fischers, um zu erkennen, was alle diese Berufungen bedeuteten: die Verjüngung der ganzen künstlerischen Richtung, die Heranziehung eines modern und fortschrittlich gesinnten Nachwuchses, die Zurückdrängung des Historischen und Epigonenhaften und die Befreiung der künstlerischen Individualitäten.

Auch die Akademie der bildenden Künste hatte ihre Entwicklung mit der Berufung der drei Karlsruher Künstler keineswegs abgeschlossen. Landenberger wurde 1905 auf die neuerrichtete Stelle eines technischen Mallehrers von München berufen, als Lehrer schon vielfach erprobt, als Maler hochgeschätzt durch die ausgezeichnete Belebung der menschlichen Hautfarbe, in seinen Badebildern vom Ammersee ganz hingegeben an die Poesie der Morgen- und Abendlüfte. Und als Kalckreuth im Jahre 1906 sein Lehramt an der Schule niederlegte (zunächst ohne aus dem Lehrerkollegium auszuscheiden), wurde Adolf Hölzel als Lehrer der Komposition berufen, ein Mann, mit dem eine neue Note in die Stuttgarter Kunst einzog, das Problem des Wandbildes, die Verbindung der Malerei mit der Architektur, die Farbenexperimente und die Theorie der Komposition.

Fassen wir alles zusammen: die Künstlercharakterköpfe, die unsere Schulen beleben: Keller und Haug, Herterich und Kalckreuth, Landenberger und Hölzel, Halmhuber und Fischer, Habich, Janssen und Schmoll von Eisenwerth; dann die außerhalb der Schulen sich immer vertiefenden und stärker ausprägenden Maler, den zum höchsten Stil sich durchringenden Reiniger, der späteren Zeiten wohl als der klassische Landschafter dieser malerischen Zeit erscheinen dürfte, und den kraftvollen Pleuer, der die rauheste Wirklichkeit des modernen Lebens der Kunst zu unterwerfen verstand; nehmen wir dazu die Vereinsgründungen, die im Vergleich zu früher enormen Summen, die für Ankäufe flüssig gemacht wurden, die umfassenden Neubefruchtungen der Baukunst und des Kunstgewerbes — so ergibt sich heute ein ganz anderes Bild von Kunstblüte als am Ende der achtziger Jahre, und man wird verstehen, daß wir heute, wo mit der Eröffnung der ersten Ausstellung im Kunstgebäude ein großer neuer Schritt vorwärts getan ist, das Bedürfnis haben, unserem König und seiner Regierung und dem schwäbischen Volke dies Bild der letzten zwanzig Jahre dankbar vor Augen zu stellen.

DIEZ

DIE STAATLICHEN KUNST-SAMMLUNGEN

DIE GEMÄLDEGALERIE

Das Schicksal, die Entwicklung, der Aufschwung oder Niedergang einer Gemäldegalerie hängt bei den Verhältnissen, wie wir sie in Württemberg und sonst an vielen Orten haben, im wesentlichen von der Zusammensetzung der sogenannten Ankaufskommission ab, oder, wie sie ursprünglich in Württemberg hieß, der Kommission zur Beratung des Ministeriums in künstlerischen Angelegenheiten. Der Vorstand der Gemäldegalerie hat die Verantwortung nur für das und ein Verdienst nur an dem, was der Kommission vorgeschlagen wird. Für die Annahme seiner Vorschläge kann er nur mit Gründen allgemeiner Art: hier ist eine Lücke auszufüllen, hier ist ein kunstgeschichtliches Interesse zu befriedigen usw., und mit der einen Stimme wirken, die ihm bei den Abstimmungen zusteht. Über den Wert oder Unwert der Bilder, vor allem moderner Bilder, mögen und können die Künstler, aus denen die Kommission im wesentlichen besteht, von einem Kunstgelehrten sich nicht belehren lassen.

Die Zusammensetzung der Kommission ist also die eigentliche Schicksalsfrage für eine Gemäldegalerie, und wenn heutzutage eine fast allgemeine Übereinstimmung unter den Kunstsachverständigen darüber herrscht, daß unsere Stuttgarter Gemäldegalerie in ihrer modernen Abteilung eine der besten deutschen Galerien ist, wenn insbesondere in den letzten zwanzig oder dreißig Jahren eine wahrhaft erfreuliche Entwicklung eingesetzt hat, so ist das Verdienst daran in erster Linie bei der Kommission zu suchen. Es ist klar, daß die in der Einleitung geschilderte Verjüngung des Lehrkörpers der Akademie, der den Kern der Ankaufskommission bildet, sodann die Abordnung einer Anzahl jüngerer Kräfte aus den Künstlervereinigungen in die Kommission auch für die Galerie von fruchtbarster Wirkung sein mußte.

In den achtziger Jahren geben die Protokolle der Ankaufskommission noch ein recht trübes Bild. Rustige, im Jahre 1880 ein siebzigjähriger, und als er 1897 sein Amt niederlegte, ein siebenundachtzigjähriger Galeriedirektor, stand der modernen Bewegung in der Kunst vollständig ablehnend gegenüber. Das Beste, was gekauft wurde, Uhdes Abendmahl, Leibls Kopf eines alten Mannes, Reinigers Eisack und vieles andere wurde unter seinem lebhaften Protest gekauft, und der Mann, dessen Initiative die Galerie ihren Rembrandt und (zum großen Teil wenigstens) Feuerbachs Iphigenie verdankt, der mit dem energischen Eintreten für die letztere den Beweis lieferte, daß er über

seine eigene Zeit und Kunst recht wohl hinausgehen konnte, vermochte den weiteren Schritt zum Verständnis der neuen, der Form nach naturalistischen, in der Farbe so stimmungsgewaltigen Licht- und Luftmalerei nicht zu machen.

Natürlich vermochte er den Fortschritt nicht zu hindern, sobald die Kommission, in der ihm namentlich der vom Polytechnikum gestellte Architekt treu zur Seite stand, ihren Charakter änderte. Keller, Igler und der auch bei Figurenbildern oft für das Fortschrittliche eintretende Kappis konnten noch nicht viel erreichen. Als sie aber durch Haug verstärkt wurden, findet sich bald meist eine geschlossene Gruppe von fünf gegen fünf, sechs gegen sechs, die zu einer Majorität wird, sobald einer von der anderen Partei umfällt. So versuchte zum Beispiel Haug mehrmals vergeblich einen Reiniger durchzusetzen; aber endlich gelang es doch; und schon bei den ersten Ausstellungen der Münchener Sezession (bei der wir sozusagen Pate gestanden sind) 1894 und 1895 findet sich für einzelne Bilder eine geringe Majorität, während bei der Sezessionsausstellung von 1899 nicht nur Uhdes Abendmahl, sondern auch Bilder von Landenberger, Herterich, Hugo König, Reiniger, Zügel, Crodel, Flad, Dettmann glatt durchgingen. Wenn einzelne von diesen Namen trotzdem nicht in der Gemäldegalerie vertreten sind, so rührt das daher, daß, da Uhdes Abendmahl teurer wurde, als man gedacht hatte (25 000 statt 18 000 Mark), einige nachher wieder wegfielen. Dies geschah noch vor der Anstellung Kalckreuths und seiner Genossen; man kann sich denken, wie leicht es nachher wurde, die Beschlüsse der Kommission auf der Höhe zu halten. Ankäufe wie die des Pissarro und des Aman-Jean auf der französischen Ausstellung 1901, von Kalckreuths Ährenleserin, Zuloagas Teeverkäuferin, Slevogts Andrade, Putz' Stilleben gehen erheblich über das Niveau einer etwas schwächlichen Wohlgezogenheit hinaus, wie es sich bei Staatssammlungen leicht einstellt.

Mit Lemcke, dem Nachfolger Rustiges, ging die Verwaltung der Gemäldegalerie 1897 an die Kunstgelehrten über, und hier bedeutet die Amtszeit des Professors der Kunstgeschichte an der Tübinger Universität Konrad Lange (1901—1907) einen entscheidenden Abschnitt. Vor allem in der äußerlichen Aufmachung der Galerie. In den immer voller werdenden Räumen des Museums war allmählich die Aufhängung der Bilder mit einer gewissen müden Gleichgültigkeit vorgenommen worden, die sich um die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge nicht mehr viel, um die ästhetische Wirkung der Bilder gar nichts mehr kümmerte. Man hatte versucht, sich mit Ausscheidungen zu helfen; dann hatte man das Museum erweitert; Ende der achtziger Jahre waren die beiden hinteren Flügel angebaut, die Akademie auf wenige Räume beschränkt worden — aber eine eigentliche Wendung in dem Aussehen der Galerie ist doch erst von der Neuordnung Langes im Jahre 1902 zu datieren. Es liegt in der Natur der Sache, daß der Fortschritt in erster Linie den wissenschaftlichen Forderungen Genüge zu leisten suchte; indessen erfuhr auch der ästhetische Eindruck der Sammlung eine wesentliche Verbesserung, insbesondere als Lange, der anfangs seine Ausscheidungen fast vollständig durch die aus den königlichen Schlössern und der Altertümersammlung hereingeholten Bilder aufwog, gegen Ende seiner Tätigkeit eine neue große Ausscheidung von 105

Bildern vornahm, die wesentlich der modernen Galerie zugut kam. Damit diese Bilder nicht fruchtlos im Magazin stehenbleiben, wurde 1907 von dem Ministerium Fleischhauer die Gründung der Filialgalerien in Ulm und Tübingen angeordnet, denen sich unter Langes Nachfolger noch die von Gmünd anschloß. Auch die Neuausstattung einzelner Säle der Gemäldegalerie durch die Professoren der K. Lehr- und Versuchswerkstätte, so des sogenannten Pankoksaales, der 1904 mit einer Ausstellung von Werken Pankoks eröffnet wurde, beginnt unter Lange. Unter seinem Nachfolger wurde der Saal X von Professor Haustein, die beiden Säle V und W von Professor Rochga neu eingerichtet. Die Erfahrung zwang dazu, die späteren Säle, wenn auch immer noch vornehm, doch etwas einfacher zu halten als ursprünglich geplant war.

Daß die Vermehrung der Galerie unter Lange vor allem der alten Sammlung zugut kam, liegt in dem Berufe des Kunsthistorikers begründet; wenn trotzdem die Kosten für Neuerwerbung von alten Bildern bedeutend hinter den für die neuen Bilder ausgegebenen Summen zurückbleiben, so liegt das, abgesehen von einigen guten Einkäufen (wie z. B. dem Erwerb des Ehninger Altars um 2000 Mark), vor allem darin begründet, daß die älteren Bilder, wie schon erwähnt, vielfach aus der Altertümersammlung und Schlössern stammten. Jedenfalls ist mit den Erwerbungen Langes in unserer Sammlung das Gewicht der altschwäbischen Malerei, in der eine unserer besonderen Aufgaben liegt, bedeutend gesteigert worden. Von großer kunstgeschichtlicher Bedeutung war endlich die Abfassung eines den neuzeitlichen Anforderungen entsprechenden Katalogs (erste Ausgabe 1903, zweite 1907), in dem Lange nicht nur selbst eine Anzahl Bilder neu bestimmte, sondern auch die vorhandene Literatur endlich für die Erforschung unserer Galerie fruchtbar machte. Außerdem wußte er einige ausgezeichnete Bilderkenner wie Fabriczy und Bayersdorffer zur Mitarbeit heranzuziehen.

Ein hohes Verdienst Langes liegt endlich in der Gründung des Stuttgarter Galerievereins (1906), dessen Protektorat König Wilhelm, dessen Vorsitz Baron zu Putlitz übernahm. In kurzer Zeit gelang es dem rührigen Schatzmeister des Vereins, dem Konsul Albert Schwarz, ca. 100 000 Mark für den Verein zusammenzubringen. Von diesen Mitteln, hochherzigen Stiftungen und den Jahresbeiträgen der Mitglieder, wurde im Lauf der Jahre nicht nur eine stattliche Bildersammlung zusammengebracht, die statutengemäß der Gemäldesammlung einverleibt wurde, sondern es wurden auch der Kupferstichsammlung und der Altertümersammlung mehrfach Beiträge zur Verfügung gestellt und außerdem eine Reihe ausgezeichneter Leihgaben wie die köstliche, im Besitz des Königs befindliche „Nanna" von Feuerbach, Uhdes „Schwerer Gang" (im Besitze der Frau Geheimrat von Siegle), Feuerbachs „Wasserträgerin" (im Besitz der Frau Geheimrat von Steiner) für die Gemäldegalerie vermittelt.

In der neuen Ankaufskommission kam mit immer größerer Entschiedenheit der Grundsatz zur Geltung, die Beschränkung, die unserer Galerie durch den Mangel an bedeutenderen Mitteln bei immer steigenden Bilderpreisen auferlegt ist, dadurch wenigstens einigermaßen auszugleichen, daß man sich bemühte, vor allem die moderne Galerie zu entwickeln, im wesentlichen vom

lebenden Künstler zu kaufen und womöglich, ehe die großen Kunsthändlerpreise einsetzen. Dies veranlaßte die Lehrerschaft der Akademie, mit der Errichtung einer eigentlichen Direktorsstelle an der Gemäldegalerie dem Ministerium wenn auch keinen Künstler (was eigentlich das Nächstliegende gewesen wäre), so doch einen Kunstgelehrten aus der Mitte des Lehrerkollegiums vorzuschlagen, einen Mann also, der in möglichst lebendiger Fühlung mit der Künstlerschaft selbst stehen und auch sonst ihre Interessen möglichst vielseitig vertreten sollte. So übernahm der Verfasser des gegenwärtigen Rückblicks, der als Lehrer der Kunstgeschichte an der Akademie schon längst auch die Führungen durch die Gemäldegalerie veranstaltet hatte, im Jahre 1907 als erster hauptamtlicher Vorstand die Gemäldegalerie. Eine Reihe empfindlicher Lücken gerade in unserer modernen Kunst wurden zunächst ausgefüllt. Haug, von dem seit seinem Jugendbild, den „Preußen vor Möckern", nichts mehr in die Galerie gekommen war, obwohl er seit der Zeit seinen „Abschied", „Im Morgenrot", „Der Vortrupp der Preußen am Rhein" und andere Bilder ersten Ranges gemalt hatte, zog mit den „Reitenden Jägern", später mit dem auf Veranlassung des Galerievorstands von einem Kunstfreund gestifteten „Liebling", Landenberger mit den auf dieselbe Weise gestifteten „Badenden Knaben", Reiniger mit der „Hochebene von Scheffach", der „Mondnacht" (die letztere ebenfalls Stiftung eines Kunstfreundes), Pleuer mit dem von einem Großindustriellen geschenkten „Abschied" aufs neue in die Gemäldegalerie ein. Auch die Sammlung alter Bilder wurde nicht vernachlässigt. Der bezeichnete Altarflügel von Johann und Ivo Strigel und die Gündringer Altarbilder, Werke eines noch unbekannten, aber ausgezeichneten Meisters um 1470, bilden eine erhebliche Vermehrung unseres Schatzes an altschwäbischer Kunst; aber auch die niederländische Sammlung hat mit den beiden bezeichneten Bildern von Jakob von Amsterdam (dem Galerieverein geschenkt von einem Kunstfreund) und Pieter Quast und einigen anderen einen nicht unbedeutenden Zuwachs erfahren. Ja ein ungewöhnlicher Glücksfall und eine hochherzige Schenkung an den Galerieverein machte es möglich, sogar die italienische Sammlung um ein selten gut erhaltenes vorzügliches Bild von einem der besten Maler der nachraffaelischen Zeit, Tibaldi („Die Heilung des blinden Tobias") zu vermehren.

Die wichtigste Neuerung aber, die von dem gegenwärtigen Galerievorstand in die Wege geleitet wurde, ist der in unserer Galerie zum erstenmal mit voller Konsequenz gemachte Versuch, die Anordnung der Bilder prinzipiell vom künstlerischen Standpunkt und somit auch unter entscheidender Mitwirkung von Künstlern bewerkstelligen zu lassen. Die Ankaufskommission und das Ministerium hatten diesen im Zug der Zeit liegenden Plan gebilligt. Allerdings hatte Lange in der Einleitung zu seinem Katalog der Gemäldegalerie von solchen Ideen noch als von „Schrullen" gesprochen. Allein der Gedanke, daß eine Gemäldegalerie nicht in erster Linie ein kunstgeschichtliches Bilderbuch, sondern ein Ort künstlerischen Genusses, wie etwa das Theater, sein soll — schon Wackenroder sagt deswegen: Bildersäle sollen Tempel sein —; die einfache Erwägung, daß der Künstler unmöglich so viel Kraft und Mühe auf die Durchführung von Ton und Harmonie, auf die Ausscheidung aller

störenden Nebenwirkungen verwendet haben kann, um dann sein Bild in der Gemäldegalerie durch die ganze Umgebung und Aufmachung geschädigt, in der Wirkung herabgedrückt, in ein disharmonisches Ganze eingefügt zu sehen: diese Erwägungen haben schon bisher dazu geführt und werden immer mehr dazu führen, daß bei der Aufhängung der Bilder in einer Gemäldegalerie der wissenschaftliche und historische Gesichtspunkt zwar selbstverständlich nicht prinzipiell vernachlässigt, aber dem ästhetischen oder künstlerischen nachgesetzt wird. Der Deutsche leidet ja allerdings an einer gewissen Hypertrophie des intellektuellen Interesses, und es mag immer noch manche Besucher von Gemäldegalerien geben, denen die Einreihung eines Bildes in ein bestimmtes Fach, in eine gewisse Zeit und Schule — ein Vorgang, zu dem ihnen ja übrigens der Katalog alle Mittel an die Hand gibt — wichtiger ist als die ganze Fülle künstlerischen Genießens, das etwa aus ihm geschöpft werden kann. Ja bei älteren Kunstgelehrten lautet es manchmal, als ob die Kunst um der Kunstgeschichte willen da wäre. Allein es läßt sich nicht verkennen, daß wir mit aller Macht aus dieser schulmeisterlichen Pedanterie herausstreben, und die Zeit, wo man die Galerien im wesentlichen als Studienfeld für den Kunsthistoriker betrachtete, wird bald für immer vorüber sein. Wie groß und schön die Aufgabe ist, die mit einer wahrhaft künstlerischen Aufmachung dem Museumsleiter gestellt ist — man muß es erlebt haben, um es voll zu würdigen! Wie Bilder, die unbeachtet an der Wand hängen, auf einmal Leben und Kraft gewinnen, wie die Akzente, die der Künstler in das Bild gelegt hat, gesteigert werden, wie Wände und Säle eine festliche und feierliche Wirkung gewinnen können, die den Beschauer von vornherein mit einer Atmosphäre von Harmonie umgibt; wie umgekehrt Bilder, die nach Isolierung schreien, durch das Drängen der Umgebung ihr bestes verlieren können, wie Bilder geschädigt werden können, indem man Teile von ihnen in der Wand ertrinken, ja indem man nur die Augenhöhe des Beschauers unberücksichtigt läßt usw., alle diese künstlerischen Erfahrungen machen zwar das Aufhängen der Bilder in einer Gemäldegalerie zu einer immer neuen, einer im eigentlichen Sinn unendlichen Aufgabe, und sie zwingen zu mancherlei Ausscheidungen — aber um so besser, wenn sie dazu führen, daß die widersinnige Massenanhäufung von Bildern etwas zugunsten von Provinzialmuseen und Filialgalerien durchbrochen wird.

Die Namen der beiden bei der Neuordnung der Gemäldegalerie von 1912 und 1913 mitwirkenden Künstler, der Professoren Landenberger und Hölzel, verdienen in einem Bericht über die Geschichte unserer Gemäldegalerie den vollen Ruhm ihrer unendlich mühevollen, aber wahrhaft hingebenden und verständnisvollen Arbeit.

Teils der Bilderauswahl, teils der Ehrung einheimischer Sammler und einheimischer Künstler dienten eine Reihe von Ausstellungen, die in Ermanglung eines anderen Raumes in den Sälen der K. Gemäldegalerie abgehalten wurden und so einen Teil ihrer Geschichte bilden. In die Zeiten Langes fällt die Michettiausstellung 1902, die Schüzausstellung 1905, die Rembrandtausstellung 1906, endlich die Ausstellung von Bildern des von Stuttgart scheidenden Kalckreuth 1907; in die Übergangszeit 1908 die Ausstellung der altdeutschen Bilder aus

dem Besitz des Herzogs von Urach. Unter dem gegenwärtigen Vorstand fand 1908 die Ausstellung der Bildersammlung des verstorbenen Rechtsanwalts Walcher, darauf 1909 zum fünfundzwanzigjährigen Lehrerjubiläum des Künstlers die erste umfassende Ausstellung des Lebenswerkes von Friedrich Keller statt. Es folgten 1909, 1910 und 1911 die Gedächtnisausstellungen für Reiniger, Otterstedt und Pleuer und 1912 die Ausstellung des Lebenswerkes von Schönleber. Wie man sieht, eine stattliche Reihe von Ausstellungen, die es recht erfreulich erscheinen läßt, daß wir nach der Eröffnung des Neuen Kunstausstellungsgebäudes nicht mehr so häufig in die Lage kommen werden, die Gemäldegalerie für diese Zwecke ausräumen zu müssen.

DIEZ

DIE KUPFERSTICHSAMMLUNG

Nirgends kommt der Kunstfreund der Seele der Kunst näher als im Umgang mit der Graphik. Hier ist es wie sonst nirgends möglich, die Kunstwerke selbst in der Hand zu halten, ihr Werden, ihre Zustände in mehreren Entwicklungsstadien zu verfolgen. Mit Recht hat Württemberg daher die K. Kupferstichsammlung reich dotiert und ausgestattet; einige ihrer Bestände, wie die Dürer- und Rembrandtsammlung, gehören zu den besten und vollständigsten Kollektionen ihrer Art. Dies bewirkt zu haben, ist das große Verdienst Kräutles, des 1908 ausgeschiedenen, 1910 gestorbenen ehemaligen Vorstandes der Sammlung. Kräutle, selbst ausübender Kupferstecher, war einer der Museumsleiter vom alten Schlag, die nicht auf multa, sondern auf multum sahen. Die Qualität war ihm die Hauptsache, das spezifisch Kunsthistorische lag ihm ferner. Dank diesem Qualitätsgefühl und dem glücklichen Umstande, daß Stuttgart, hauptsächlich infolge der Bemühungen des Hauses Gutekunst, einer der wichtigsten Märkte für Graphik ist, gelang es Kräutle, vor allem die Werke seiner Lieblinge — und das waren außer Dürer auch die übrigen Deutschen des 15. und 16. Jahrhunderts, außer Rembrandt auch die anderen bedeutenden Holländer, endlich die Engländer des 18. Jahrhunderts — in wundervollen Drucken zu sammeln. Die Freude, mit der er einem Kunstverständigen seine Schätze zeigte oder auch seine großen öffentlichen Ausstellungen veranstaltete, glich dem Verliebtsein des privaten Sammlers in seine Blätter, wie es uns Daumier so unnachahmlich geschildert hat. Unter dem neuen Sammlungsvorstand Willrich (seit 1909) ist die Pflege der zeitgenössischen Graphik in den Vordergrund getreten; zugleich ist neuerdings der Versuch gemacht worden, die Ausstellungen nicht als Schau-, sondern teilweise auch als Verkaufsausstellungen einzurichten und sie nicht auf Stuttgart zu beschränken, sondern auch im Lande zu zeigen.

Zu den wichtigsten Erwerbungen gehören 1891 Blätter von Dürer und Ludwig Richter, 1892 Schongauer, Führich und Schnorr von Carolsfeld, 1893 Schongauer, Rembrandt, Uhde, Haug, 1894 Schongauer, Rembrandt, Klinger, 1895 Cranach, Beham, Rembrandt, 1896 Führichzeichnungen aus der Sammlung Manz, 1897 Aldegrever, Beham, Dietterlin, 1898 Dürer und Rembrandt aus der Auktion Sträter, Preller, Peters, Achenbach, O. Fischer, 1899 Rembrandt, Führich, Klinger, Halm, Zorn, Hollenberg, 1900 Dürer, Holzschnitte aus der Sammlung Cornill d'Orville, Goya, Schwind, 1901 Dürer, Rembrandt, Leibl,

Klinger, Thoma, Whistler, 1902 Dürer, Beham, Thoma, Klinger, Kalckreuth, 1903 Dürer, Altdorfer, Feuerbach, Studie zur Amazonenschlacht, Halm, Zorn, Vogeler, Kollwitz, Olde, 1904 Dürer, Richter, Whistler, 1905 Schongauer, Dürer, Altdorfer, Aldegrever, Rembrandt, Weitbrecht, Whistler, Hollenberg, 1906 Dürer, Beham, Rembrandt, japanische Holzschnitte, 1907 Millet, Klinger, Whistler, 1908 Rembrandt, Liebermann, 1909 Altdorfer, Zasinger, Leibl, Zorn, Steinlen, Besnard, Rops, Grethe, 1910 Cranach, Wechtlin, Baldung, Beham, Menzel, Eckener, Faure, Hollenberg, Kalckreuth, Laage, F. Lang, Lebrecht, Mutzenbecher, Pankok, Rath, Schmoll von Eisenwerth, Seufferheld, Voigt, 1911 Klinger, Stauffer, Boehle, Orlik, Munch, 1912 Aldegrever, Beham, Pencz, Rembrandt, Forain, Willette, Thoma, Klemm. Unter den Schenkungen ist vor allem die der Württembergicasammlung Gutekunst, 1899, zu erwähnen. In den letzten Jahren hat der Galerieverein Werke älterer Meister als Leihgabe zur Verfügung gestellt.

1892 erhielt die Kupferstichsammlung die Säle, die sie noch heute innehat; 1909 wurde ihre Ausstattung erneuert. Die Sammlung ist so im Besitze von Räumen, die sich für die Veranstaltung von Ausstellungen im besonderen Maße eignen. Folgende größere Ausstellungen fanden statt: 1892 Dürer, 1893 Rembrandt, 1894 deutsche Meister des 15. Jahrhunderts, 1895 Cranach und Holbein d. J., 1896 deutsche Kleinmeister des 16. Jahrhunderts, 1897 Rubens, 1898 Cornelius, Overbeck, Schnorr, 1899 Sammlung Gutekunst, 1900 Führich, Schwind, Rethel, 1901 Klinger, Thoma, 1902 moderne Lithographien, 1903 moderne Radierungen, 1904 Richter, 1905 Sammlung Gutekunst, 1906 Chodowiecki, 1907 Darstellungen zur württembergischen Uniformkunde 1791—1865, von Braun, Diez, Faber du Faur, Haug, Speyer, 1908 Halmhuber, 1910 Erläuterungen des graphischen Verfahrens, Stuttgarter Graphik, 1911 Alt-Stuttgart, Goya, 1912 Hollenberg, F. Lang, Orlik, Münchener Graphik, japanische Holzschnitte. Wanderausstellungen wurden in Tübingen, Heilbronn, Hall und Gmünd veranstaltet. Die Ausdehnung dieser Ausstellungen auf weitere Städte des Landes ist in Aussicht genommen.

BAUM

DIE ALTERTÜMERSAMMLUNG

Mit dem Stande und den Strömungen des Stuttgarter Kunstlebens hängt, wie durch einen Grundwasserstrom, auch das Altertumsmuseum zusammen und noch mehr das Landeskonservatorium, das mit dem Museum vereinigt ist. An der Gründung der „Staatssammlung vaterländischer Altertümer" war die Kgl. Kunstschule beteiligt. Deren Sekretär, Professor Dr. Adolf Haackh, war der erste Inspektor der Sammlung, und Professoren der Kunstschule waren als Mitglieder der „Kgl. Kommission für die Verwaltung der Staatssammlung" ihre Berater, so Th. Wagner und B. Neher und viele gute Namen seither.

Eine Altertümersammlung ist zwar keine Kunstsammlung, sondern eine wissenschaftliche. Eine Altertümersammlung, die den Namen eines Museums verdient, ordnet die Altertümer so, daß sie das Leben der Vergangenheit darstellen: Geschichte, vorgeführt an Sachen. Ihr eigentlicher Zweck ist nicht Kunstgenuß und Kunsterziehung, sondern anschauliche Belehrung und patriotische Volkserziehung. An die individuell denkwürdigen Reliquien und Denkmäler der Geschichte des Ortes oder Landes reihen sich die Dinge, die wegen kulturgeschichtlicher, typischer Bedeutung merkwürdig sind.

Aber ein Teil der Geschichte ist eben auch die Kunstgeschichte. So berührt sich das historische Museum unvermeidlich mit den kunsthistorischen Sammlungen, aber auch mit der Kunst. Kunstwert haben oft auch solche Dinge, die nicht als Kunstwerke auftreten. Der strengste Wertmesser, den ein Sammler an Artefakte anlegen kann, ist doch immer der der Kunst. Und was uns zu den Altertümern hinzieht, das ist die Freude an sinnlichen, sichtbaren Dingen, die Künstlerfreude, wie sie Goethe nennt. Darum sammeln wir alle am liebsten solche Altertümer, die auch künstlerischen, nicht nur wissenschaftlichen Wert haben. Der Geist einer Zeit spricht sich am deutlichsten und eindringlichsten in ihren Kunstwerken aus. Die Kunst aus dem Museum verbannen hieße die Seele verbannen. Und das Geistige, Seelische ist doch — wie Steinhausen betont — auch in aller Kulturgeschichte die Hauptsache.

Heute ist die Aufgabe des historischen Museums oder Altertumsmuseums in der Theorie klar gezeichnet. Nur läßt sich die von Philologen, Germanisten ausgearbeitete Ordnung der Altertümer nicht leicht vom Papier auf die Sachen im Museum übertragen. Jedes historische Orts- oder Landesmuseum bildet einen besonderen Typus, und das ist ein Glück. Auch aus der Aufmachung

der Altertümer im Museum läßt sich die Kunst nicht ungerächt verbannen. Mögen bedeutende Kunstwerke ganz ihrer eignen Wirkung überlassen bleiben. Andere Dinge bedürfen der künstlerischen Anordnung, wenn das Ganze nicht langweilig werden soll, wie es rein wissenschaftliche Sammlungen für den Laien immer sind.

Nach ihren Satzungen sollte die Staatssammlung vaterländischer Altertümer „zugleich ein historisches Kunstgewerbemuseum" sein, wie z. B. das Bayrische Nationalmuseum heute noch ist. In dieser Beziehung ist sie überflügelt und abgelöst worden durch das jetzige Landesgewerbemuseum. Altertums- und Gewerbemuseum sind ja in Wahrheit ebenfalls zwei verschiedene, einander ergänzende Typen. Im Gewerbe- und Kunstgewerbemuseum sind die technologischen, nach dem Stoff geordneten Sammlungen die Hauptsache; und die Beschränkung auf das Vaterländische wäre hier, wo es sich um die besten Vorbilder handelt, vom Übel. Im Altertumsmuseum handelt es sich immer nur um das Historische und vorzugsweise um das Heimische. Hier werden die Dinge zusammengestellt, wie sie im Leben beieinander waren. Hier gelten die drei Einheiten der Bühnendichtung. Das Leben der heimischen Vergangenheit soll in seinen verschiedenen Epochen gezeigt werden. Und wenn Entwicklungsreihen vorgeführt werden, beziehen sie sich nicht auf die Herstellung, sondern auf die Bedeutung, den Gebrauch der Sachen.

Die Direktion der Staatssammlung vaterländischer Altertümer ist zugleich Landesamt für öffentliche Denkmalpflege. Als der Landeskonservator Paulus Vorstand der Sammlung wurde, behielt er die Denkmalpflege als Nebenamt bei, und später blieb sie Dienstaufgabe des Museumsleiters, etwa so, wie wenn der Konservator des naturhistorischen Museums zugleich den Schutz der Naturdenkmäler im Lande hätte.

Bei diesem Doppelamte fehlte aber doch dem Konservator der Kunst- und Altertumsdenkmäler, wenigstens solange er ganz allein war, oft wegen auswärtiger Geschäfte die Zeit und Ruhe, um sich der Sammlung so zu widmen, wie es das Ideal des Museums verlangt. Allerdings ist die Verbindung beider Aufgaben innerlich begründet und nützlich für das Land. Das Gewissen des Landeskonservators hält den Museumsdirektor davon ab, bewegliche Altertumsdenkmäler ohne Not von ihrer Stelle zu entfernen. Dem Museum nützt die Vereinigung insofern, als sie ihm Gelegenheiten zeigt, aus erster Hand zu kaufen, billiger und vor Fälschungen sicherer als im Kunsthandel. Freilich ist dabei auch manches gekauft worden, was man nicht gerade gebraucht und lieber an Ort und Stelle gelassen hätte. Es wurde nur gekauft, weil die Denkmalpflege kein anderes Mittel hatte, es dem Handel zu entziehen. Um die Versteigerungen, zumal die auswärtigen, zu benützen, fehlten dagegen meist die Mittel und darum auch die Fühlung mit dem großen Kunstmarkt.

Was am meisten vermißt wird, sind ganze echte Stilzimmer und Bauernstuben von zusammengehörigen alten Stücken. Auch die in andern Museen so beliebte Apotheke fehlt uns. In einem württembergischen Landesmuseum wird einmal auch eine der alten hölzernen Kelterpressen aufgestellt sein müssen; so sehr die mächtige mittelalterliche Maschine „Sperrgut" wäre. Und anderes

Gerät aus alter Zeit. Volkstrachtenstücke sind in großer Zahl vorhanden, nur meist nicht ausgestellt. Modelle von Bauernhäusern wird man später für das neugebaute Museum noch anfertigen können und dann wohl auch noch bezeichnende Originalteile bekommen.

Anderes, was im Hinblick auf andere historische Landesmuseen vermißt wird und für Württemberg unwiederbringlich verloren scheint, fällt nicht der Anstalt und überhaupt nicht der Neuzeit zur Last. Für ein eindrucksvolles landesgeschichtliches Museum müssen die vergangenen Jahrhunderte und die maßgebenden Stellen der Hof- und Staats- und Stadtverwaltungen und viele Familien das Material gesammelt oder doch aufbewahrt haben. Daran hat es bei uns gefehlt. Was für ein reiches und künstlerisch wertvolles Material könnte vorhanden sein aus Altwürttemberg! Man denke an Fürsten wie Eberhard im Bart, Ulrich, Christoph, Ludwig, Friedrich I., Eberhard Ludwig und Karl Eugen! Nur die Kunstkammer hat sich zum Teil erhalten, von der Rüstkammer und der Garderobe fast nichts und ebensowenig von dem Jagdzeug und der Geschirrkammer und dem Wagenpark des Marstalls. Immer wieder wurden früher kostbare Möbel, Teppiche, Kostüme usw. verschenkt oder zu Schleuderpreisen versteigert. Wertvolle historische Hofkostüme kamen in die Garderobe des Hoftheaters und so weiter. Auch Altertümer des Landesarsenals wurden nach 1871 versteigert; ein Helm für Kolbenturnier ist aus dem Handel in die Staatssammlung gerettet worden. Blutwenig ist erhalten von den Trophäen, die die württembergischen Prinzen aus den Türkenkriegen brachten, und von Erinnerungsstücken aus dem Dreißigjährigen Krieg und aus den Napoleonischen und Befreiungskriegen, wo die Württemberger sich so manchmal ausgezeichnet haben. Nicht viel besser steht es mit den persönlichen Reliquien unserer Fürsten, ihren Ehrenzeichen, Waffen, Kostümen, Schmucksachen und Handgeräten. Man war in Württemberg zu wenig byzantinisch.

Die Geschichte der Altertümersammlung im letzten Vierteljahrhundert läuft in der Hauptsache darauf hinaus, daß sie immer gewachsen ist, aber sich nicht hat entfalten können. Es war eine große Wohltat, als sie (1886) endlich in feuersichere, hohe und helle Räume kam, im Erdgeschoß des Gebäudes der Landesbibliothek. Aber schon damals mußten große und wertvolle Bestände magaziniert werden (altdeutsche Altarschreine, Steindenkmäler, Ausgrabungen). Kostbare Bilderteppiche wurden an der Decke aufgehängt und zu ihrer Besichtigung Handspiegel aufgelegt! Kostüme und Textilien mußten in Schubladen gelegt werden. Und im Laufe der Zeit wurde es natürlich immer schlimmer. Die besten Gemälde, viele Werke der schwäbischen Meister Zeitblom, Schaffner usw., wurden später in die Staatsgalerie übergeführt, weil sie in der Altertümersammlung einfach totgehängt waren. Die vom Landesgewerbemuseum neuerdings angebotenen Volkstrachtengruppen, eine volkstümliche Anziehung ersten Ranges, mußten aus Mangel an Raum abgelehnt werden. Dagegen wurde neuerdings (1910) trotz aller Enge ein Teil des Armeemuseums aufgenommen, nur um sie der Öffentlichkeit zu erhalten und für später dem historischen Landesmuseum zu sichern. Die römischen Steindenkmäler (über 400 Nummern) stehen in einem Magazin des Souterrains, dicht gedrängt. In

der Schutzhalle im Garten der Bibliothek stehen ebenso die Steindenkmäler von der vorgeschichtlichen und der Karolingerzeit bis auf das Rokoko und den Neuklassizismus; darunter kostbare Originale wie die Spitzsäule vom Marktbrunnen Eberhards im Bart zu Urach. Oberstudienrat Paulus wünschte für die Steindenkmäler eine Halle, die nach der Art des Camposanto von Pisa den Garten umschlossen hätte. Schließlich mußte er an dem kleinen Backsteinbau froh sein, den der Volksmund „Kegelbahn" nennt.

Von den Ausgrabungen kommt Kiste über Kiste mit wichtigen Scherben, kommen Steindenkmäler zu vielen Zentnern. Im Garten sind davon Trophäen aufgebaut. Die schönsten sind neuerdings in der Vorhalle des Bibliothekgebäudes aufgestellt worden. Dort stehen auch Geschütze, während Schlitten und Sänften im Saal des Kgl. Kunstkabinetts neben den Cimelien stehen, und andere Fahrzeuge, Postwagen, Feuerspritzen, Fahrräder u. dgl. in verschiedenen Schuppen der Stadt. Das Hauptmagazin des Museums ist jetzt im ehemaligen Zuchthaus.

Genug ist doch auch des Erfreulichen zu berichten. Von der Gnade der Majestäten, der Könige Karl und Wilhelm II. und der Königinnen Olga und Charlotte und der königlichen Prinzen und Prinzessinnen. Die Bestände der ehemaligen fürstlichen und königlichen Kunstkammer sind der Glanzpunkt des Museums. Der archäologischen Abteilung ist die ganze Sammlung des Herzogs Wilhelm von Urach als Leihgabe des Erben angegliedert. Die hohe Staatsregierung und die Ständeversammlung haben immer wieder die Betriebsmittel und in jüngster Zeit auch wieder den Personalstand vermehrt. In besonderen Fällen sind auch außerordentliche Mittel beschafft worden. Die größte außerordentliche Zuwendung, die 78 000 Mark betrug und den Ankauf der berühmten Murschelschen Porzellansammlung ermöglichte, liegt zwar außerhalb des Zeitraumes, den wir hier überblicken, wird aber im Museum nie vergessen. Die Staatsfinanzverwaltung hat namentlich beim Einzug der Sammlung in die gegenwärtigen Räume ihr aus Staatsgebäuden des Landes bewegliche Kunstaltertümer überwiesen, die an Wert jene Barsumme noch übertreffen. Heute sind solche Zuwendungen schwer zu erlangen; sie stoßen auf örtliche Widerstände, besonders wo ein Ortsmuseum vorhanden ist, und ein solches fehlt nicht leicht mehr, wo es Altertümer gibt. Von Gemeinden schon gar nicht mehr, wiewohl früher auch von Städten wie Stuttgart, Gmünd, Leonberg u. a. solche Schenkungen gemacht wurden. Die großartigste war die des evangelischen Stiftungsrats von Herrenberg, Kunstaltertümer aus der dortigen Stiftskirche, darunter der riesige Altarschrein von Jörg Ratgeb. Dafür leiht heute die Stadt Stuttgart nicht nur bei jedem örtlichen Anlaß dem Museum ihre mächtige Unterstützung, sondern hat ihm auch beträchtliche Geldmittel, ordentliche und außerordentliche, zur Verfügung gestellt. Ein Museumsverein für die Altertümersammlung ist unter dem Protektorat des Herzogs Ulrich 1910 durch Freiherrn Karl von Valois gegründet worden. Ihm ist unter andern Vereinen der Schwäbische Albverein als Mitglied mit größerem Beitrag beigetreten. Den größten und bedeutendsten Zuwachs brachte die Einverleibung der Altertümersammlung des Württembergischen Altertumsvereins (1889). Ganze Sammlungen von hohem Werte sind auch von Privaten überwiesen worden.

So die Schenkungen Stützel und von Sieglin, die Vermächtnisse des Freiherrn O. von Breitschwerdt und des Geheimen Kommerzienrats A. von Pflaum, die Schenkung der Erben des Freiherrn K. von Valois, die Leihgaben des Freiherrn von Schertel und von Seeger. Unter den angekauften Sammlungen ist die bedeutendste die des Präsidenten von Föhr.

Bedeutender Zuwachs ist zu verzeichnen in den Abteilungen der älteren und jüngeren Steinzeit, wofür das Land zwei ausgezeichnete Forscher besitzt, dann in der römischen, teils durch eigene Ausgrabungen, teils durch Überweisungen der Limeskommission des Reichs. Die Abteilungen der vorrömischen Metallzeit und des alemannisch-fränkischen Frühmittelalters blieben nicht im Rückstand. Diese kunstgeschichtlich noch wenig gewürdigten Altertümer der Vor- und Frühgeschichte sind gerade auch für Künstler als Studienmaterial wertvoll, sowie die mykenischen, die in prachtvollen Nachbildungen im Museum zu sehen sind.

Eine schöne Sammlung griechischer, hellenistischer und oströmischer Altertümer ist erwachsen aus bescheidenen Anfängen, die auf das Kgl. Kunstkabinett zurückgehen. Der ganze große Zuwachs ist durch Schenkungen zusammengekommen. In ein Museum „vaterländischer" Altertümer gehören diese Anticaglien vielleicht nicht, wohl aber in ein archäologisches Landesmuseum, dessen die Hauptstadt nicht entbehren kann. So sind nun auch in Stuttgart Antiken im Original zu sehen, darunter so bedeutende wie der „Sieglinsche Alexanderkopf".

Das Münz- und Medaillenkabinett, das zirka 27 000 Nummern zählt, vermehrt sich immer noch rasch, obwohl es sich neuerdings auf Württembergica und einheimische Funde beschränkt und von jenen nur noch Seltenheiten zu erwerben braucht. Ausgestellt können immer nur kleine Abteilungen werden, diese auch wohl vervollständigt durch Leihgaben. Eine große Sammlung vaterländischer Siegel ist vorhanden, aber nur teilweise ausgestellt. Diese Kleinkunstwerke haben für ein historisches Museum ganz besondere, mehrfache Bedeutung. Die altdeutschen Altarwerke, Holzplastiken und Gemälde sind heute mehr als je geschätzt. Sie werden manchmal schon fast ebenso hoch bezahlt wie italienische Renaissancewerke. Das Museum kann mit seinen ordentlichen Mitteln auf diesem Markt nicht ankommen. Trotzdem ist der Zuwachs an Tafelbildern und vorzüglich an Holzbildwerken ein reicher und hoffentlich wertvoller. Ein Dutzend Altarwerke und zahlreiche Tafelbilder, die im Magazin zu verderben drohten, sind neuerdings durch Maler Wennagel restauriert und ausgestellt worden, so gut es eben ging. Von den meisten mittelalterlichen Wandgemälden des Landes besitzt das Museum Kopien, die bei der Aufdeckung durch das Landeskonservatorium gemacht wurden. Die Altertümersammlung hält sich für verpflichtet, vaterländische Bilderwerke auch aus solchen Zeiten aufzunehmen, deren bildende Kunst die Kunstgelehrten zurzeit weniger anzieht, wie z. B. die der Spätrenaissance, und zwar nicht nur Bildnisse, Ansichten und andere Darstellungen von gegenständlicher, orts- und kulturgeschichtlicher Bedeutung, sondern auch typische Kunstwerke der Zeit. Vielleicht erwerben sich die Altertümersammlungen damit doch auch noch

einmal den Dank der Kunstgelehrten und der Künstler, so wie früher mit der Aufbewahrung altdeutscher Bilder.

Über die verschiedenen Bestände der Sammlung unterrichtet der illustrierte „Führer" (3. Auflage); über den Zuwachs berichtet regelmäßig der „Württ. Staatsanzeiger", über die archäologischen Arbeiten des Museums eingehender die „Fundberichte aus Schwaben". Von den Bilderpublikationen sind neben dem Landesinventarwerk die illustrierten Kataloge (Ludwigsburger Porzellanplastik, Glasgemälde) die wichtigsten. Andere Kataloge harren der Veröffentlichung.

Neu aufgestellt wurden die archäologischen Abteilungen, ein Teil der römischen und deutschen Steinbildwerke (in der Vorhalle), das Rokokozimmer, die Gläser (diese unter freundlicher Mitwirkung von Professor Dr. Pazaurek) und andere kleinere Abteilungen.

Hauptaufgabe ist jetzt der Neubau. Unter dem Protektorat Seiner Königlichen Hoheit des Herzogs Ulrich, dem Ehrenvorsitz der Staatsminister General von Marchtaler, Dr. von Fleischhauer und Dr. von Habermaas und dem Vorsitz des Freiherrn von Brusselle-Schaubeck hat sich ein Komitee gebildet, das den Bau als ein bleibendes Denkmal der Regierung Seiner Majestät des Königs Wilhelm II. und der Liebe seines Volkes auf das Jahr des fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläums (1916) herbeizuführen hofft.

GRADMANN

DAS LANDESGEWERBEMUSEUM

Was das Stuttgarter Landesgewerbemuseum heute ist — Gebäude und Sammlungen —, entstand durchaus unter der Regierung des gegenwärtigen Königs Wilhelm II. — Nicht als ob man in Württemberg erst nach 1891 angefangen hätte, technische und künstlerische Vorbilder für das heimische Schaffen zusammenzutragen und der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Lange bevor im Jahre 1896 der jetzige prunkvolle Neckelmannbau, dessen Haupthalle dem Andenken König Karls geweiht ist, feierlich eröffnet wurde, hatte die Kgl. Zentralstelle für Gewerbe und Handel die Wichtigkeit anregender Musterstücke für Handwerk und Kunsthandwerk, Industrie und Kunstindustrie erkannt, ja früher als in den meisten anderen Staaten Sammlungen angelegt, die noch in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückgreifen. „Musterlager" hieß damals ganz richtig jene in den kleinen, vergitterten Räumen der ehemaligen Legionskaserne aufgestapelte Anhäufung von allerhand lehrreichen und eigenartigen Dingen, Maschinen und Handwerkszeug, Rohstoffen und technologischen Verarbeitungslehrgängen, Formen und Dekorproben aus allen Materialgruppen, Tausenden von „Kurz- und Langwaren", die man auf großen und kleinen Ausstellungen namentlich im Ausland gefunden, auf Messen oder in Fabrikbetrieben erworben hatte. Daß die schwäbische Produktion, die auch selbst im weitestgehenden Maße als selbständiger Aussteller auftrat, ungemein viel Anregungen, namentlich in technischer Beziehung, auf diese Weise erhalten konnte und auch tatsächlich erhalten hat, darüber herrscht kein Zweifel. Aber es gehörte ein glückliches Auge und eine geübte Hand dazu, aus der Überfülle des Gebotenen namentlich in ästhetischer Hinsicht nur Gutes herauszufinden, zumal doch bekanntlich gerade die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den künstlerisch am wenigsten selbständigen Perioden zählt. Galt doch noch die Quantität der den verschiedenen historischen Stilepochen nacheinander entlehnten Motive und Motivchen ungleich mehr als die Qualität, und all der aufgewendete Scharfsinn schien sich damals in die Hauptfrage zuzuspitzen, wie man prunkhafte Formen und reichsten Schmuck am billigsten herstellen könne, selbst unter ausgiebigster Heranziehung untergeordneter Materiale und bedauernswerter Surrogate. Man staunte damals ja allgemein, nicht nur in Württemberg, die großartigen Errungenschaften der emporkommenden Industrie an, ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, daß alle diese bewundernswerten Fortschritte auf chemischem oder technischem Gebiete

lagen, während das Empfinden für künstlerische Qualität im selben Maße eingeschrumpft war.

Selbst die kostbarsten Originalarbeiten der besten Museen oder fürstlichen Kunstkammern wurden nicht mit anderen Augen angesehen. Kein Wunder, daß im praktischen Leben Kopien dieselben Dienste leisteten wie die immerhin teureren, echten, alten Stilobjekte. Ja moderne Umarbeitungen und Anwendungsmöglichkeiten historischer Motive wurden sogar vielfach — gewissermaßen als ästhetische Halbfabrikate — schon der Bequemlichkeit wegen vorgezogen.

Präsident von Steinbeis und nach ihm Präsident von Gaupp, die die Gedenktafeln in der König-Karl-Halle des Museums als die Schöpfer des Gewerbemuseums bezeichnen, waren Realpolitiker und durchaus Kinder ihrer Zeit, als sie, vom besten und redlichsten Willen beseelt, aber auch nur von einem Kaufmann, dem inzwischen ebenfalls verstorbenen Hofrat Senfft, unterstützt, dem „Musterlager" und späteren Gewerbemuseum einen großen Teil ihrer Lebensarbeit widmeten. Es hieße weit über den Rahmen dieses Buches, das ja nur Kunstfragen zu behandeln bestimmt ist, hinausgreifen, wollte man es versuchen, den Verdiensten der beiden genannten Präsidenten gerecht zu werden, die ja vielfach auf anderen Gebieten liegen. Die Organisationspläne namentlich von Steinbeis entstammen ja einer Zeit, die noch keine Kunst- und Musterschutzgesetze kannte, sondern mit den Kunstformen ohne Rücksicht auf ihre Herkunft frei schalten und walten zu dürfen überzeugt war, dafür das Schwergewicht auf die Ausbreitung technischer Errungenschaften legte und auf diesem Gebiete die nachhaltigsten Erfolge zu verzeichnen hatte.

Inzwischen aber hatte die allgemeine museale Entwicklung nicht stillgestanden. In Wien und Berlin war das Musterlagerstadium bald überwunden worden, und der neue Typus der Kunstgewerbemuseen hatte sich herausgebildet und überall Nachfolge gefunden. Das künstlerische Moment sollte hinter dem technischen nicht mehr zurückstehen. Die geschichtliche Entwicklung, die die hervorragendsten kunstgewerblichen Arbeitsstätten alter Zeiten oder ferner Völker durchgemacht hatten, wurde in den größeren Sammlungen immer klarer herausgearbeitet und gestattete zahlreiche Schlüsse über die Ursachen von Wachstum, Blüte und Verfall; das Auge schärfte sich beim eingehenden Studium von Originalen, die auch von verhältnismäßig guten Nachbildungen oder Verarbeitungen in eine immer größere Entfernung rückten. Man mußte den verlorenen Zusammenhang mit Kunstgeschichte und Ästhetik wieder herzustellen trachten, um nicht von der Hand in den Mund zu leben, sondern weiterblickende Organisationspläne aufstellen zu können. Die scharfe Konkurrenz, die selbstverständliche Begleiterscheinung der glänzenden Entwicklung deutscher industrieller Arbeit, duldet keinen Stillstand, namentlich dem Ausland gegenüber.

Dies wurde auch in Württemberg erkannt, als Präsident von Mosthaf an die Spitze der Kgl. Zentralstelle für Gewerbe und Handel trat und den Schreiber dieser Zeilen zur Leitung der kunstgewerblichen Sammlungen berief; in dem Bestreben, die ihm unterstehenden Anstalten im Sinne verwandter Institute auszugestalten und ihnen frisches Blut und neue Kräfte zuzuführen, wandte

er seine Aufmerksamkeit auch dem Landesgewerbemuseum zu, dessen vorwiegend pseudohistorischen Gegenstände zwar zu den imposanten Museumsräumen passen mochten, ihren eigentlichen Daseinszweck zu erfüllen jedoch kaum mehr imstande waren. Hatte doch indessen die moderne Stilbewegung überall, auch in Württemberg, mit ganzer Kraft eingesetzt und verlangte nach anderweitigen Anregungen. Nicht abgeleitete, indirekte Formen und Dekore konnten nunmehr von Nutzen sein, nicht sogenannte „Stilzimmer" geduldet werden, die fast ausnahmslos zeigten, wie die großen historischen Stile in Wirklichkeit nicht ausgesehen haben. Dagegen mußte, wie in den großen Kunstgewerbemuseen anderer Städte, an charakteristischen und gediegenen Objekten die stilbildende Kraft früherer Zeiten erkennbar gemacht werden. Dadurch, daß man an Stelle der früher überall üblichen gedankenarmen Nachbildung von „Musterstücken" das liebevolle Studium der besten erreichbaren Kunstgewerbeerzeugnisse der verschiedensten Zeiten treten ließ, lernte man durch Anschauung die vielfach noch ungeschriebenen Gesetze kennen, die unter den jeweilig geänderten Kulturverhältnissen der Materialbehandlung, Technik und Formgebung sowie dem Schmucke in Linie und Farbe zugrunde liegen; erst dadurch aber ist die geeignete Grundlage für die Behandlung derselben Fragen in unserer stilbildenden Gegenwart gewonnen.

Die hochentwickelte Kunstindustrie des Landes, namentlich die graphischen Künste und Buchgewerbe, die Möbelindustrie, die Verarbeitung edler und unedler Metalle, die Textilindustrie haben gewiß ein Anrecht auf ähnliche Berücksichtigung und Vertretung in den Sammlungen, wie sie die spezifisch heimischen Industrien der Schwarzwälder Uhren und der Stuttgarter Tasteninstrumente durch die wichtigen Kollektivschenkungen von Geheimrat Dr. Arthur Junghans-Schramberg und Kommerzienrat Karl Pfeiffer-Stuttgart gefunden hatten. Aber auch die keramische Industrie, die heute in Württemberg nicht so sehr im Vordergrund steht wie in früheren Jahrhunderten, darf wegen ihrer Wechselwirkung zu anderen Materialgruppen nicht zurückstehen, und selbst die Glasindustrie darf nicht ganz fehlen.

Was das heißt, in unseren Tagen eine Sammlung aller kunstgewerblichen Zweige zusammenzubringen, kann nur der würdigen, der die rapid emporschnellenden Antiquitätenpreise im letzten Jahrzehnt verfolgt hat. Und trotzdem ist dies bis zu einem recht ansehnlichen Grade gelungen, allerdings nur dadurch, daß die bescheidenen etatmäßigen Mittel durch hochherzige Stiftungen bewährter Gönner in entscheidender Weise vermehrt worden sind. Besonders großen Dank schuldet unser Land in dieser Beziehung namentlich jenen Männern, deren Namen hier zum bleibenden Gedächtnis verewigt sein mögen: Bauer-Kiel, R. Bosch, C. Dinkelacker, A. Fasig-Ludwigshafen, R. Franck-Ludwigsburg, E. Gärtner, D. Heilner, F. N. Jedele, A. Kächelen, A. Kienlin-Schwenningen, J. Kienzle, C. L. Maag, J. Mauthe, E. von Pfeiffer, C. J. Schlenker, E. von Sieglin, von Steinbeis-Brannenburg, G. Steingräber-München, A. Steinharter-München, E. Terrot-Cannstatt und R. Wißmann-Cannstatt.

Mit der Neugestaltung der Sammlungen ging selbstverständlich eine vollständig neue Aufstellung Hand in Hand. Unverändert blieb nur die repräsen-

tative König-Karl-Halle, die auch weiterhin das für wechselnde Ausstellungen bestimmte Zentrum blieb, also eigentlich unausgesetzt Änderungen unterworfen ist. Da auch das reichste Kunstgewerbemuseum nicht lückenlos sein kann, namentlich aber die modernsten Schöpfungen rascher vorführen muß, ehe sich ein feststehendes Urteil über die ästhetischen Vorzüge oder Schwächen einzelner Gegenstände gebildet haben kann, da somit der Ankauf mancher Objekte, die doch in irgendeiner Hinsicht hohes Interesse bieten, für die ständigen Sammlungen nicht immer ratsam erscheint, wird das Ausstellungswesen, das die einzelnen Produktionsgruppen möglichst gleichmäßig berücksichtigen soll, stets von ausschlaggebender Bedeutung bleiben. Und neben jenen Vorführungen, die den verschiedenen Materialien oder Ursprungsstätten gewidmet sind, wird man auch gerne, soweit es Zeit und Mittel erlauben, hier und da in Ausstellungsform eine wichtige ästhetische Frage der Lösung zuzuführen trachten oder aber unter Hinzuziehung auswärtigen Kunstbesitzes einzelne Kapitel aus der Geschichte des Kunstgewerbes im Zusammenhange zur Diskussion stellen, um neben den Forderungen des Alltags auch die wissenschaftliche Forschung nicht zu vergessen, vielmehr die praktische Arbeit auch nach der theoretischen Seite zu ergänzen.

Aus der großen Ausstellungshalle gelangen wir über die pompösen Marmortreppen vorbei an dem nicht gerade vorteilhaft unter die Sammlungsräume eingekeilten Vortragsaale, wo in Wort und Lichtbild ebenfalls künstlerische und kunstgewerbliche Fragen der verschiedensten Art erörtert werden, zu den eigentlichen kunstgewerblichen Sammlungen, die nach stofflichen Gruppen angeordnet sind. Vorgelagert sind jedoch aus örtlichen Rücksichten die beiden geschlossenen Abteilungen der Uhren — im Hinblick auf die Schwarzwälder Uhrenindustrie — und der Tasteninstrumente, die in Beziehung zur Stuttgarter Klavierbauindustrie stehen.

Aber auch in den Materialgruppen wird die Rücksicht auf die heimischen Produzentenkreise jener auf die Konsumenten stets vorangestellt, obwohl erfahrungsgemäß Blüte und Wachstum der besten Erzeugungsstätten untrennbar sind von der Erziehung des kaufkräftigen Publikums zur richtigen Einschätzung wertvoller Qualitätsarbeit. — Den Anfang macht die Textilabteilung mit ihren alten und neuen Geweben, Zeugdrucken, Stickereien und Spitzen, an die sich die Gewänder anschließen, und zwar nicht nur die heimischen Volkstrachten, sondern auch kirchliche und profane höfische Gewänder, namentlich jene schönen Rokokokostüme, die auf Anordnung unseres Königs aus der Hoftheatergarderobe hierher gekommen sind.

Eine gute alte Stuttgarter Spezialität bilden die technologischen Lehrgänge, die jeder Stoffgruppe angegliedert sind, Rohstoffe, Werkzeuge und Maschinen sowie Verarbeitungsstadien, die zum Verständnisse der Arbeitsleistungen sehr erwünscht sind, in anderen Kunstgewerbemuseen jedoch zum Teile oder fast ganz fehlen. Namentlich in der graphischen Abteilung nehmen sie mit Recht einen breiten Platz ein, da doch Stuttgart der zweitgrößte Buchverlagsort des Deutschen Reiches ist. Hier finden auch die vorübergehenden Ausstellungen aus der Plakatsammlung statt, die an Reichhaltigkeit nur von wenigen Museen

übertroffen werden. — Zu den Proben alter und neuer Schriften, Drucke, Vorsatzpapiere und Bucheinbände treten auch charakteristische Lederarbeiten, ferner eine gewählte Sammlung von Fächern und Miniaturen hinzu.

Einen stattlichen Eindruck macht die keramische Sammlung, zunächst die Bau- und Ofenkeramik, dann die Gefäßkeramik, von antiken Schalen, italienischen Majoliken, holländischen, französischen und deutschen Fayencen und Hafnergeschirren oder deutschem Steinzeug angefangen bis zum modernsten Porzellan oder Steingut. Wie an anderen guten Museen war man bestrebt, namentlich die Porzellansammlung entsprechend auszubauen, diesmal weniger aus Rücksichten für die örtliche Industrie — Hamburg mit seiner unvergleichlichen keramischen Sammlung hat ja auch keine Werkstätten dieser Art —, sondern wegen der überragenden Bedeutung in der Formengebung überhaupt, wie aus dem Gesichtspunkt heraus, daß wir nur hier (und in der viel teureren Emailkunst) die unveränderte Farbenstimmung des alten Kunsthandwerks studieren können.

Die Glassammlung ist nur klein, aber gewählt. Hier tritt die Vorbildlichkeit von Form und Farbe für andere Stoffgruppen wesentlich zurück, und da Württemberg heute keine entwickelte Kunstglasindustrie besitzt, war die Beschränkung auf das Wesentlichste selbstverständlich. Um so reichhaltiger sind die Abteilungen der Metalle bedacht worden, zunächst das Eisen mit guten Gitter- und Schlosserarbeiten wie mit Ätzmalereien, dann das Zinn, das in Württemberg eine größere Rolle spielt als anderwärts, ferner die Bronze nebst Kupfer- und Messingarbeiten, schließlich — in der Galerie — die Edelmetallarbeiten nebst Email, Dosen und Medaillen. — Die letzte große Abteilung, deren Erweiterung leider durch den Raum engere Grenzen gezogen sind, enthält die Möbel- und Holzschnitzereien vom Mittelalter bis in die neueste Zeit nebst einigen Schnitzereien aus Elfenbein und anderen Stoffen.

Zu diesen kunstgewerblichen Sammlungen tritt ergänzend im Obergeschoß eine umfangreiche Gipssammlung, die, weit über den kunstgewerblichen Rahmen hinauswachsend, vorwiegend stilgeschichtliche Tendenzen verfolgt, aber durch viele Abgüsse von menschlichen, Tier- und Pflanzenformen auch unmittelbar der Praxis dient.

Aus den früheren Beständen des Museums wurden die besten Stücke in den Loggien zu beiden Seiten der König-Karl-Halle zu einer neuen Gruppe vereinigt, die die „Geschmackswandlungen der letzten Jahrzehnte", also den raschen Wechsel oft überschätzter Moden viel instruktiver veranschaulicht, als dies irgendwo anders bisher auch nur versucht worden wäre. Die Zeit zwischen der ersten Londoner und der letzten Pariser Weltausstellung mit ihrer äußerlichen Abwandlung historischer Stilformen wird hier — nach Jahrzehnten geordnet — ganz deutlich. — Weniger gute Stücke der ehemaligen Sammlungen bilden den Grundstock einer weiteren, scharf von allem anderen gesonderten Abteilung, die sich als negative Ergänzung bisher in jeder Beziehung bewährt hat: die Geschmacksverirrungen. In streng systematischer Anordnung wurde hier der erstmalige Versuch unternommen, die Fehler gegen den guten Geschmack je nach dem Material, nach der Konstruktion und Technik sowie

nach der Kunstform und dem Schmuck in Zeichnung und Farbengebung zu illustrieren und durch zahllose Beischriften zu erklären.

Noch eine seriöse Abteilung der kunstgewerblichen Sammlungen darf keineswegs vergessen werden, wenn sie auch aus räumlichen Gründen getrennt aufgestellt werden mußte. Es ist dies die orientalische Gruppe, besonders die chinesische und japanische Kunst, deren beste Stücke mit den Namen des verstorbenen Kommerzienrats Schöll in London und des Geheimen Hofrates Professor Dr. E. von Bälz in Tokio, jetzt Stuttgart, aufs innigste zusammenhängen. Übrigens läßt sich die Dislozierung dieser Sammlung durch die so ganz anders geartete geschlossene Kultur des fernen Ostens gewiß rechtfertigen.

Daß mit dieser kurzen Skizze Geschichte, Bedeutung und Ausdehnung des Landesgewerbemuseums nicht erschöpft werden konnte, liegt auf der Hand. Mußte doch hier, da es sich lediglich um die künstlerische Seite dieses Institutes handelt, die ganze große, rein technische Gruppe mit ihren Maschinen und Motoren, Rohstoffen und Erzeugnissen ebenso weggelassen werden wie alle Behelfe, die die Gewerbeförderung oder Gewerbehygiene zu bieten hat, ganz abgesehen von den anderen selbständigen Anstalten der Kgl. Zentralstelle für Gewerbe und Handel, wie die Bibliothek oder das chemische Laboratorium, die ja auch im gleichen Gebäude untergebracht sind. So verschieden aber auch die Ziele und Aufgaben dieser Institute sein mögen, sie vereinigen sich doch alle im redlichsten Streben nach der bestmöglichen Förderung guter heimischer Arbeit.

PAZAUREK

DIE MALEREI

DIE HEIMISCHE SCHULE

KELLER HAUG SPEYER LANDENBERGER

Es kann nicht bezweifelt werden, daß es auch den Zeitgenossen schon möglich ist, den eigentlich großen Künstler von dem bloß tüchtigen und vortrefflichen Künstler, Raffael von Andrea del Sarto, Dürer von Lucas van Leyden usw. zu unterscheiden. Ja diese Aufgabe scheint nicht einmal die schwierigste, welche die Kritik zu lösen hat, denn der große Mensch, der in jedem großen Künstler steckt, kann sich ebensowenig verbergen wie die vollendete Leichtigkeit in der Handhabung der künstlerischen Mittel, in welcher sich echte Künstlergröße bewährt.

Es ist aber noch eine andere Aufgabe zu lösen, die etwas schwieriger sein dürfte, das ist die Aufgabe, die wirklich künstlerische Natur von dem „Auchkünstler" zu unterscheiden, den geborenen Künstler von dem, der sich dazu gemacht hat, oder wie man früher gern zu unterscheiden pflegte: das künstlerische Genie von dem künstlerischen Talent. Hier gibt es, soweit wir sehen, nur ein sicheres Unterscheidungsmerkmal. Das ist die innere Notwendigkeit, der innere Zwang, mit dem sich in dem Künstler die künstlerische Funktion vollzieht: er will nicht dichten, sondern muß dichten, er will nicht malen, sondern muß malen; die künstlerische Funktion ist nicht Velleität, sondern Pathos, Leidenschaft in ihm. Ob aber ein Werk der Kunst unter einem solchen Zwang entstanden ist, das sieht man ihm nicht ohne weiteres an. Es gibt nur gewisse Symptome, an denen man es etwa erkennen kann.

Das wichtigste dieser Symptome ist das, daß die Mittel, mit denen der Künstler arbeitet, Form, Farbe, Licht, auch wirklich Ausdrucksmittel sind, daß sie nicht irgendeinem Nebenzweck der Kunst, wie etwa Nachahmung des Wirklichen, sondern ihrem Hauptzweck dienen, dem Zweck, Ausdruck inneren Lebens zu sein. Dies gibt dem Werk des wahren Künstlers, der künstlerischen Natur, eine eigentümliche innere Einheit und Zweckmäßigkeit, eine innerliche Ganzheit und Geschlossenheit, die es in hohem Maße klar, einleuchtend und durchsichtig macht. Ein Beispiel mag zur Illustration genügen. Makart war sicher kein großer Künstler, aber er war ein echter Künstler, eine künstlerische Natur. Das beweisen eben die Mängel, die man ihm heutzutage zum Vorwurf macht, seine geistige Leere, seine Formenflachheit. Was er ausdrücken wollte und ausdrücken konnte, das Vibrieren der Nerven unter der sinnlichen Lebens-

Hamburg, Kunsthalle

Fr. Keller, Steinbrecher, 1878

freude, das findet seinen vollen, reinen und klaren Ausdruck in der Art seiner Kunst. Ihm ist die Farbe nicht, wie so manchem seiner Mitstrebenden und Zeitgenossen, auch etwas, was man als Schmuck und Reiz irgendwo anbringen kann, sondern sie ist ihm alles, aber eben damit etwas nicht Gleichgültiges, sondern etwas durch und durch Notwendiges und Beseeltes.

Solche „Naturen" haben, wie alles, was Natur ist, vermöge der in ihnen fühlbaren Notwendigkeit etwas an sich, was den wissenschaftlichen Trieb anlockt; sie offenbaren die geheimen Zusammenhänge unter den Erscheinungen. Als ich vor ungefähr zwanzig Jahren zum erstenmal versuchte, die Kunst Robert Haugs „auf den Begriff zu bringen", sah ich mich veranlaßt, eine Art „Theorie des Freilichts" aufzustellen, d. h. den Versuch zu machen, die sämtlichen Wirkungen zu untersuchen, welche die so eigentümliche Dämpfung, Abkühlung, Abblassung der Farben im freien Lichte auf die gesamte Auffassung des Bildes, auf die Stellung und Bedeutung der Figuren in der Landschaft, kurz gesagt: auf die Wahl des Stoffes und die Gesamterscheinung der Form ausüben mußte. Es gab Freilichtbilder genug, die einen solchen Gedanken nicht nahelegten. Aber in Haugs damaligen Bildern, in dem „Abschied", dem „Morgenrot", war eine Geschlossenheit und eine vernünftige Zweckmäßigkeit, die sich dem Beschauer so deutlich kundmachte, daß man sich unwillkürlich genötigt fühlte, darüber nachzudenken, wie die verschiedenen

Eigenschaften des Bildes unter sich und mit dem Zweck des Ganzen zusammenhängen.

Diese Gedanken drängen sich dem Kunstkritiker auf, wenn er versucht, sich klarzumachen, was einen Haug, einen Reiniger, einen Landenberger aus der großen Zahl ihrer Mitstrebenden in so eigentümlicher Weise heraushebt, daß, wie man es oft erfahren hat, Künstler wie Menzel oder Uhde in einer großen Ausstellung von ihren Bildern unfehlbar festgehalten wurden. Gewiß erschöpfen diese schwäbischen Künstler auch in ihrer Gesamtheit nicht das

Fr. Keller, Steinbrecher

reiche Leben, das unsere moderne Kunst auszeichnet. Eine gewisse Einseitigkeit haftet nicht nur jedem von ihnen, sondern auch der ganzen Richtung unserer Kunst in dem für uns wichtigen Zeitraum an. Aber was diese Künstler sind, das sind sie durch und durch. Sie tragen das Siegel der künstlerischen Natur, der geborenen Künstlerschaft an sich. Bei jedem von ihnen ist es möglich zu sagen, wo der Reiz liegt, der sie zur Kunst zwingt, was der Zweck ist, dem sie alles unterordnen. Sie haben jene innere Notwendigkeit in sich, die den Menschen zwingt, unbeirrt von außen, von Anerkennung und Tadel, von Gunst und Abgunst den eigenen Weg zu gehen. Und dieselbe innere Geschlossenheit und fühlbare Zweckmäßigkeit, denselben unwiderstehlichen Zwang zeigt häufig auch der Lebens- und Entwicklungsgang solcher Naturen.

* * *

„Friedrich Keller ist ein hervorragendes Beispiel der ursprünglichen, über alle Hindernisse triumphierenden Künstlerbegabung. Bedenkt man, daß es ihm erst im 27. Lebensjahr gelang, das Ziel zu erreichen, das ihm schon in seinem Knabenalter vorschwebte, den Eintritt in die Kunstschule, so weiß man nicht, was man mehr bewundern soll, die zähe Ausdauer, mit der er an seinem Ziel festhielt, oder die stille, echte Künstlerglut, die ihn zwang, unter kümmerlicher Handwerkstätigkeit sein künstlerisches Streben immer höher zu entwickeln.“

Diese Worte, mit denen ich im Jahre 1908 einen Aufsatz zu Kellers 25jährigem Lehrerjubiläum einleitete, möchte ich an der Spitze dieser Besprechung wiederholen, um die aufrichtige Bewunderung auszudrücken, die der nähere Einblick in dieses schöne Künstlerleben bei dem Freunde der Kunst erweckt. Wahrlich, sie ist ein Epos, diese Künstlergeschichte; im ganzen eine Idylle, doch nicht ohne ernsten Hintergrund. Irrfahrt nach einem schönen Ziel, von dem der Fahrende immer wieder zurückgedrängt wird, und ein im Innersten rührender Glaube, daß es doch schließlich erreicht wird. Endlich mit fliegenden Wimpeln Einfahrt in den gesuchten Hafen und emsiges Ausbreiten der gesammelten Schätze auf dem Markt des Lebens, der dann an dem so wenig marktschreierisch veranlagten Künstler meist vorübergeht.

Ein Bauernknabe von Neckarweihingen, OA. Ludwigsburg, der alles zeichnet, was ihm in den Weg kommt, jedes Bild kopiert, das in den Stuben seines Heimatorts hängt, von dem Pfarrer und Bezirksschulinspektor entdeckt wird und die Erlaubnis bekommt, an dem Zeichenunterricht der Lateinschule der benachbarten Oberamtsstadt teilzunehmen. Dort sind keine Vorlagen vorhanden, deswegen zeichnet der Lehrer, Freund von Horace Vernet, Riesenformen an die Tafel, die dann kopiert werden. Was für ein hübsches Bild aus der guten alten Zeit! Trotz allem Talente ist, weil das Geld fehlt, keine Rede von der Kunstschule. Also zum Handwerksmeister, der seinen Lehrling mißhandelt, bis er fortläuft. Damit ist der Lehrling aber auch bei den anderen Handwerksmeistern boykottiert. Bleibt nichts als die Blechwarenfabrik mit ihren bemalten Kaffeebrettern, daneben in den kümmerlichen Mittagspausen,

Friedrich Keller
Der Schnapstrinker

Besitzer: Edwin Feldmüller, Stuttgart

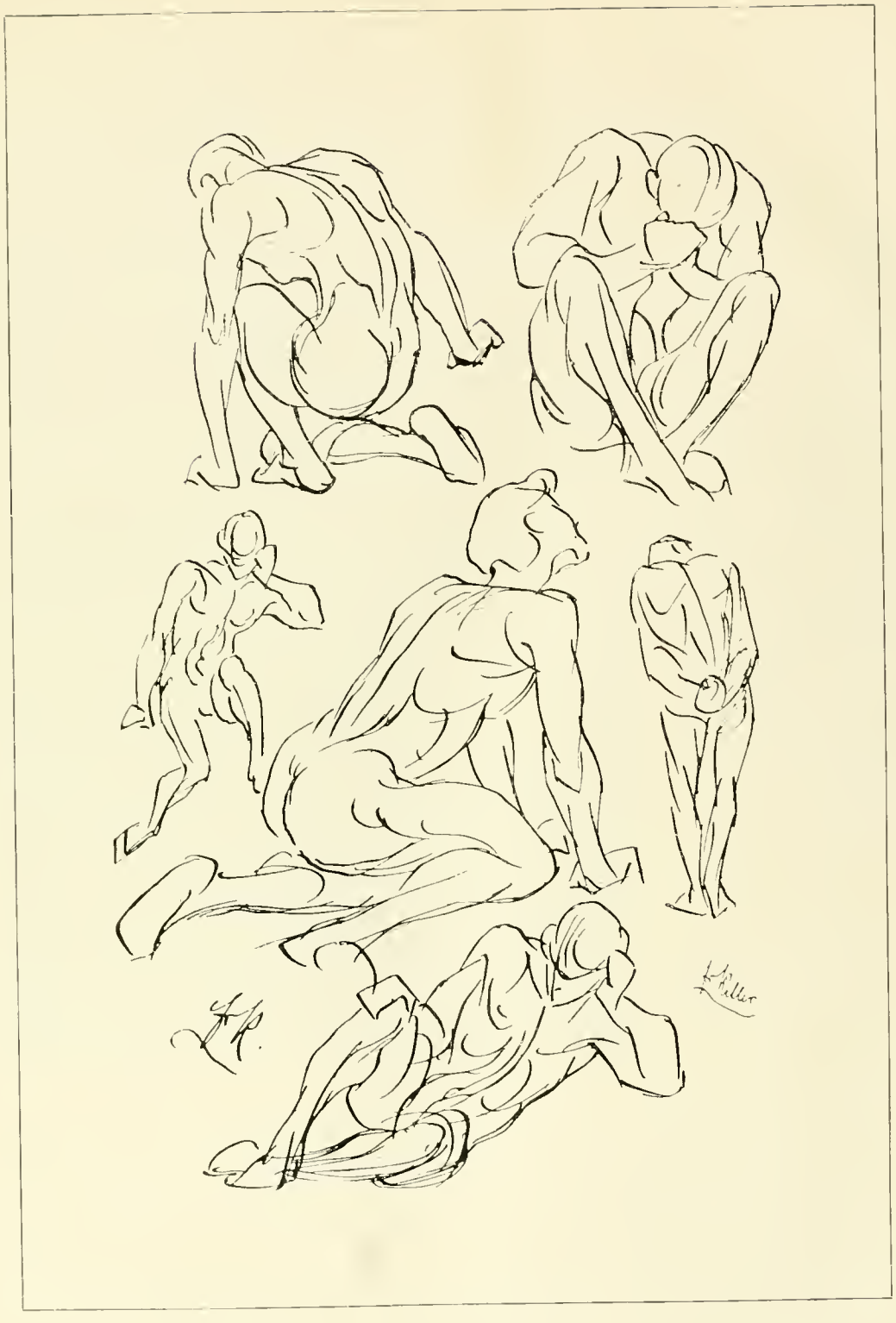
Friedrich v. Keller
Steinbrecher

abends bei Licht unablässiges Zeichnen, Sonntags Besuch der Zeichenschule. Endlich der erste Preis der großen Zeichenausstellung in Stuttgart. Unter so vielen der Beste!

Der Achtzehnjährige macht sich mit seinen Zeichnungen unter dem Arm auf den Weg nach der Hauptstadt, den er, o wie oft! am Sonntag gewandert ist, um sich an den Bildern des Museums zu laben. Er kommt in die Kunstschule, die er kennt, weil sie noch im Museumsgebäude ist, in der ihm sogar Neher schon freundliche Beachtung geschenkt hat, und — wird auf der Treppe von der Hausmeisterin abgefangen. „Was will der junge Mann?" „Ich möchte Kunstschüler werden." — „Ein Maler?" — „Ja, wenn es möglich wäre." — „Was für ein Maler?" — „Ein Historienmaler, wenn es möglich wäre." — „So . . . so . . . ein Historienmaler. Hast du denn Geld?" — „Geld hab' ich keins, aber . . ." — „Dann kehr nur gleich um und bitte Gott, daß er dir die Mucken aus dem Kopfe treibt. Zum Historienmaler," schließt die gute Frau, frei nach Montecuculi, „gehört Geld . . . Geld . . . Geld."

Fr. Keller, Im Steinbruch

Tiefbetrübt zog der junge Keller ab, aber keineswegs mit dem Gedanken, die Sache aufzugeben, sondern mit dem festen Entschluß, sich das nötige Geld zu erwerben. Wie er das dann getan hat, wie er schließlich als Geselle des geschätzten Dekorationsmalers Kämmerer sich wenigstens den Winter freizumachen suchte für die Kunstschule, wie er endlich entschlossen dem Handwerk den Rücken kehrte, im 27. Jahr auf die Kunstschule ging und sich mit Wappenmalen und derartigem mühselig über Wasser hielt, das ausführlich zu schildern würde hier zu weit führen. Genug, er erreichte seinen Zweck. Häberlin schickte ihn schließlich selbst nach München, damit er in einen größeren Zug hinein-



Fr. Keller, Phantasieakte

komme. Dort ging er noch einmal in die Schule zu Lindenschmit, denn er wollte immer noch Historienmaler werden; er erhielt auch einen Preis für die Komposition eines Kolumbus. Aber die Schule konnte ihn schon nicht mehr beeinflussen. Er hatte seine Malnote, er hatte bald in den Steinbrüchen von Polling auch seinen Stoff gefunden. Die Steinbrecherskizze von 1876 hat Defregger gekauft. Zwei Jahre später entstanden die Steinbrecher der Hamburger Kunsthalle, ein geniales Werk, das in der Beobachtung der Lufttöne epochemachend ist und seiner Zeit vorauseilte. Es erregte starkes Aufsehen und brachte dem Künstler Ehre und Auszeichnung. Während die kleinen Genrebilder, die er gleich anderen malte, nach Amerika und England gingen,

Fr. Keller, Lots Flucht

und nur wenige köstliche, wie „Der Maler auf Reisen" (im Besitz von Frau Professor Häberlin), „Die beiden Trinker" (im Besitz von Defregger), sich bei uns erhalten haben, ist diese erste große Steinbrecherszene — ein Markstein deutscher Kunst — glücklicherweise in ein deutsches Museum gekommen.

Man muß sich die Frage vorlegen, wie Keller zu dem Thema kam, dem er von da an seine beste Kraft gewidmet hat, der Darstellung der menschlichen Tätigkeit in den Steinbrüchen und den Eisenhämmern. Die eigenen Aussagen des Künstlers weisen ebenso wie die ersten Beispiele solcher Bilder darauf hin, daß er nicht von dem Malerischen dieser Vorgänge ausging, von den verwitterten und verstaubten Gewändern, den ebenso rauhen und verwitterten Gesichtern, den starken Schatten und Lichtgegensätzen in dem Steinbruch und in dem Eisenhammer. Auch wäre es wohl nicht richtig, wenn man dem Herauswachsen des Künstlers aus dem Dorfleben, dem Bauernleben, also

Th. Lauxmann, Grablegung

aus der Sphäre körperlicher Arbeit, oder etwa bestimmten Jugendeindrücken einen stärkeren Anteil an dieser Stoffwahl zuschreiben wollte. Vielmehr ist es charakteristisch, daß den Künstler immer vor allem die Anstrengung der Kraft interessiert, das schwere Zerren, Schieben, Stoßen, Tragen, d. h. solche Funktionen des Körpers, die ihn biegen, auseinanderwickeln, gegensätzlich stellen, also Gelegenheit zu starken Verkürzungen und bewegten Silhouetten geben. Die Freude an der Darstellung des bewegten und verkürzten Körpers ist das künstlerische Pathos in Keller. Es wurde wohl gefördert durch den Zeichenunterricht Nehers, der (wie die Kreuzabnahme in der Galerie beweist) dafür auch ein besonderes Verständnis hatte; wie tief aber diese Freude an Stellung und Bewegung des menschlichen Körpers in Keller selbst wurzelte, beweisen die Phantasieakte, von denen wir hier einige Proben geben. Welche Fülle von Motiven und welcher Reichtum der Behandlung ist darin, bald trocken und knapp, bald in schwingenden Wellen, bald mathematisch starr, bald voll weicher Details; hebende, tragende, tanzende, stürzende, ruhende Figuren, die einen in Drehung jeder Körperachse, voll des höchsten organischen Lebens, die anderen psychologisch charakterisierend und in jedem Zug beseelt. Aber es ist ein Zeichen jener echten Künstlerschaft, von der wir oben sprachen, daß Keller nun sehr bald die Farbe seiner Steinbrecher abdämpfte, ihnen die Wirkung der Luft und des Lichtes zugut kommen ließ, daß er nicht mit kleinlichen Farbeneffektchen, zu welchen seine Zeit so viel Neigung hatte, operierte, sondern entschlossen den Weg der gebrochenen Farben, der Hellmalerei ging, gehorsam keinem Vorbild, sondern dem Wahrheitsinstinkt seines Auges und dem künstlerischen Trieb, alles der einen Hauptwirkung unterzuordnen. Es ist keine Frage, daß er in dieser Richtung einer der selbständigen Bahnbrecher war.

Der Gegensatz des warmen und kalten Lichtes, der in den Steinbruchbildern, den Karrenschiebern usw. in gedämpfter Form wirksam ist, erhält dramatische Kraft und leidenschaftliches Pathos in den Eisenhammerszenen, in denen Keller rote Feuersglut und das kalte, graue, im Gegensatz zu dem Orange des Feuers intensiv blau wirkende Licht der Fenster einen gewaltigen Kampf kämpfen läßt. Als ein besonders bekanntes Beispiel dafür mag das Bild der Stuttgarter Galerie dienen. Die beiden rauhen Zyklopen, die hier „am Feuer" arbeiten, das sie mit rotem Licht übergießt, sind von hinten angeschauert von dem kalten Tagesschein, der durch die Fenster dringt. Mit vollendeter Kunst ist der Streit der beiden Lichter auf den Köpfen und Hemden der beiden dargestellt; aber das wahrhaft Große an dem Bild ist doch die Art und Weise, wie diese streitenden Lichter die unheimliche Stimmung zum Ausdruck bringen, die an solchen Orten eintritt, wo der Mensch mit so gewaltigen und zerstörenden Naturkräften ringt. Auf diese Weise wird das Bild ein Stück von dem ewigen Kampf der Menschheit gegen die furchtbaren Mächte der Natur, ein Stück von dem Epos menschlicher Kraft und Größe.

Th. Lauxmann, Studienkopf

K. Wahler, Eisenhammer

Daß Keller, so ganz modern in den eben geschilderten Bildern, in seinen religiösen Bildern

(wie denen in der Kirche zu Großeislingen und Babstadt) und in allegorischen Bildern (wie im Justizpalast in Ulm) teilweise andere Wege geht und manchmal in der Zeichnung altmeisterlich anmutet, daß er, sonst ein so großer Freund der derbrealistischen Form, in ihnen die durchaus reine, edle und große Linie festhält, ist ein interessanter, auf den ersten Blick vielleicht verwunderlicher, aber doch keineswegs unverständlicher Zug in seinem Wesen. Er ist auch hier ein naiver, von innen heraus wirkender, Moderichtungen und Schlagworten unzugänglicher Künstler. Seine Seele, von Jugend auf religiösen Empfindungen weit geöffnet, gerät bei den religiösen Bildern, bei dem Gedanken an Jesus unter den Mühseligen, an die sorgende Liebe, die Jesus zu Grab trägt, in jene feierlichen Schwingungen, die aus den alten Chorälen unserer Kirche klingen. Er zieht die Schuhe von seinen Füßen und schüttelt den Staub der Erde von sich. Ihn packt ein gewaltiges Prophetenleben, und die Kunst wird ihm Dienerin der höchsten Wahrheit. Er kann nur in hohen und feierlichen Tönen sprechen. Die schlichte Innigkeit, die Rembrandt und Uhde in ihre Mühseligen und Beladenen gelegt haben, liegt ihm nicht. Er stellt nicht die seufzende, gottsuchende Seele der Gegenwart, sondern das große Epos der Vergangenheit dar. Wer wollte das Recht dieser Auffassung bestreiten? Wenn wir auch zugeben müssen, daß die grobe Knechtsgestalt, in der wir heute den Stifter des Christentums zu sehen lieben, uns tiefer ans Herz greift, vielleicht wahrer und inniger wirkt als die schönen, mächtigen und feierlich abgewogenen Formen in Kellers religiösen Bildern, es ist doch genug echte Künstlerschaft, gewaltiges Können in diesen Bildern, um ihnen einen dauernden Wert zu geben; und dem Empfinden des Volkes stehen sie näher als die anderen. Vollends ganz an seinem Platze aber ist Keller, wenn er Simson oder Lot zum Gegenstand nimmt. Welch ein Gewaltiger der Vorzeit ist dieser aus dem brennenden Sodom flüchtende Lot!

* * *

Keiner seiner Schüler ist Keller auf sein eigenstes Gebiet gefolgt, das der mühevollen Arbeit in den Steinbrüchen mit den hellen Tönen der Malerei und den schwierigen zeichnerischen Aufgaben. Dagegen haben doch einige von seinen Schülern nicht nur in frühen Arbeiten Spuren einer ganz bestimmten Farbgebung gezeigt, wie wir sie in Kellers eigenen Studienköpfen finden, sondern auch in Form und Inhalt an einzelne Seiten seiner Tätigkeit angeknüpft. So ist ihm Lauxmann in seinen Anfängen auf das Gebiet der Kirchenmalerei, Wahler in seinen besten Bildern auf das der Eisenhämmer gefolgt, und auch Wicky hat in seinen Interieurs die Arbeit in einer Weise aufgesucht, die vielfach an Keller erinnert.

Theodor Lauxmann hat in seiner Studienzeit Grünenwald als Zeichenlehrer dankbar geschätzt und Keller, bei dem er sowohl die Mal- als die Atelierschule besucht hat, in guter Erinnerung behalten. Er lobt an seinem Meister den Schwung, der in seiner ganzen Kunst lebt und den er mitzuteilen wußte, wenn er auch nie ein Mann vieler Worte gewesen ist. Mehrere Reisen nach

Italien und Paris führten ihn dann zu kunstgeschichtlichen Studien, die ihn auch, abgesehen von dem malerischen Zweck, anzogen. Von 1895 an finden wir ihn mit dekorativen Wandgemälden beschäftigt, wie den allegorischen Deckenbildern im Königin-Olga-Bau, mit Glasgemälden für die Friedhofkapelle in Eßlingen und die äußere Kirche in Waiblingen. Ein großer Auftrag ward ihm in der Stadtkirche zu Schorndorf, wo er eine Kreuzigung und eine Grablegung in Öltempera malte. In allen diesen Werken, auch in dem Selbstporträt, das die Gemäldegalerie erwarb, ist er wesentlich Zeichner, und durchaus zeichnerisch sind auch seine Entwürfe von Szenen aus der württembergischen Geschichte. Erst die Beschäftigung mit den Volkstrachten Württembergs, über die er Vorlesungen hielt, trieb ihn in das Malerische hinein. Das von der Gemäldegalerie erworbene frischfarbige Bild „Der Besuch" wird allgemein für sein bestes gehalten, und neuerdings hat er selbst mit einfachen Geflügelstilleben, in denen sich der malerische Trieb auslebte, einen entschiedenen Erfolg gehabt.

F. A. Wicky, Bildhauer

In einigen reizvollen Hammerschmieden hat Karl Wahler das Kellersche Motiv fortgesponnen. Nicht in den großen Formaten, zu denen Keller durch sein Gefühl für das gewaltige Leben dieser Szenen ganz von selbst geführt wird, sondern in kleineren Bildern, die eben deswegen mehr auf das rein Malerische gehen und nicht den großen Kampf entgegengesetzter Lichter, sondern das Aufglühen des Rot aus den Dämmerungen der Arbeitssäle zum Gegenstand haben. Wahlers Landschaften vom Bodensee, aus dem Bregenzer Wald und aus unserer eigenen Umgebung lieben die zermorschten Hütten, die malerischen Höfe, die versteckten Winkel, denen er ihr farbiges Leben abzugewinnen weiß. Solchen Dingen geht er mit offensichtlicher Liebe nach und weiß sie schlicht zur Geltung zu bringen.

Eine solche schlichte Art hat auch Franz Albert Wicky, dessen Zusammenhang mit Keller in den Werkstätteninterieurs spürbar ist, deren seelisches Behagen er liebt. Dabei ist es ihm nicht um die verwickelte Stellung der

körperlichen Anstrengung zu tun, sondern um die stille Bildwirkung, die die aufgehende Tür einer solchen Arbeitsstätte so oft im Türrahmen sehen läßt; und der künstlerische Eindruck hat deswegen etwas von dem Reiz, den wir alle von Jugend auf empfinden, wenn wir eine Werkstatt mit dem emsig wirkenden Bewohner betreten, dessen Geschicklichkeit uns imponiert. Im Anfang ist Wicky in der Farbe noch zurückhaltend und begnügt sich auch einmal mit dem zeichnerischen Eindruck, aber die Blumen- und Obststilleben, in die er sich später mit Hingebung versenkte, haben ihn tiefer in die Farbe gehen lassen, so daß seine Marktszenen und neueren Interieurs von einer wohltuenden fröhlichen Farbigkeit zeugen.

Verwickeltere Naturen sind zwei andere Schüler Kellers: Zix und Seufferheld. Ferdinand Zix ist mehrmals mit religiösen Charakterköpfen wie Buddha und Christus aufgetreten, in denen er tiefes geistiges Leben in eigentümlicher Formung zum Ausdruck zu bringen suchte: bei Buddha die Stille des abgetöteten Lebenswillens und der Leidenslosigkeit, bei Christus den entschlossenen Leidenswillen. Darin spricht sich ein starkes Interesse an den religiösen Problemen aus, und religiös im weiteren Sinne, wenn nicht gar sozialistisch tendenziös wird man auch den Steinklopfer finden, mit dem Zix angefangen hat. Allein plötzlich wandte er sich, noch vor Otterstedt, der Blumenmalerei zu, nicht der Malerei der stillen Blume, die durch ihr Wesen interessiert, sondern der der lauten, starkfarbigen, duftlosen, der Gichtrosen, oder der Massenblumen: Schneeballen und derartigen, aus denen er nun rein malerische Werte

F. Zix, Der neue Tag

Friedrich v. Keller
Hammerschmiede

Besitzer: Karl Nestel, Stuttgart

Adolf Senglaub
Bildnis

Besitzer: Otto Stängel, Stuttgart-Untertürkheim

herausarbeitet. Viele sind ihm seither auf dieses Gebiet gefolgt, das bald auch die rein dekorative Richtung mächtig reizte. Zix selbst bleibt aber bei einer naturalistischen Auffassung dieser Dinge, die insbesondere durch das Spiel des Lichtes über diesen Blütenmassen interessiert. Seine Behandlung aber ist breit impressionistisch und mit der Zeit immer freier geworden.

Heinrich Seufferheld ist kaum den Stuttgarter Künstlern zuzurechnen, obwohl er nach Studien in München und Berlin hier zehn Jahre lang im Meisteratelier bei Keller und Kräutle gearbeitet hat. Denn er ist bald aus Stuttgart verschwunden und im Jahre 1909 als der vortreffliche Zeichner, der er ist, Universitätszeichenlehrer in Tübingen geworden. Schon als Zögling des theologischen Seminars in Urach interessierte er sich mehr für die Kunst als für die Theologie. Er schwelgte bei seinen Zeichnungen in einer minutiösen Pünktlichkeit, die ihn auf gewisse Zweige der reproduzierenden Kunst hinwies. Die Malerei, in der er ernste Gegenstände, „Grablegung", „Heimkehr", breit und mit entschiedener Stimmung behandelte, hat ihm dann eine freiere Hand verschafft, die ihm bei der Radierung zugut kam. Man hat in Stuttgart seither nur wenig von ihm gesehen; er hat aber den Eindruck einer ernsten Künstlerschaft hinterlassen, die es wohl verdiente, nicht im Lehramt unterzugehen.

Th. Schnitzer, Studienkopf

Zwischen ihm und Theodor Schnitzer ist in der ganzen Art ein Unterschied, der sich kaum größer denken läßt. Seufferheld ist entschieden eine starke, in den Empfindungen heftige Natur, während Schnitzer in seiner ganzen Art und Arbeit eine intime Zartheit zeigt, die an das Weibliche erinnert. So gibt es von ihm einen frühen Akt in kleinem Format von solcher Duftigkeit der Färbung, so weichem Klang in den beschatteten Fleischtönen, daß man sich nichts Zarteres denken kann. In den Bildnissen, zu denen ihn weniger Neigung als die Notwendigkeit des Lebens zieht, ist er bescheiden und zurückhaltend objektiv; er gibt ihnen gerade so viel Handfrische, daß sie einen zarten, subjektiven Anhauch bekommen und nicht malerisch langweilig werden. In seinen Landschaften ist er am besten bei kleinem Format und feinen intimen Stimmungen, die er aus einem luftigen Grau herausarbeitet. Am entschiedensten aber wirkt er in seinen Zeichnungen zur katholischen Fibel und anderen Schul-

büchern, wo er sich in der einfachen Technik an Richter anlehnt, aber in der Naivität und dem zarten Humor, der heiteren Frische der Auffassung offenbar das Beste aus sich herausholt.

Ganz ins Große geht umgekehrt Adolf Senglaub, dessen neuestes Bild, ein sich über den erschlagenen Bruder beugender Kain, überschienen von unheimlichem kaltem Dämmerlicht des aufsteigenden Mondes, in der mächtigen Zeichnung, in den starken Verkürzungen, in dem ausgesprochenen Kompositionstrieb die zwei Seiten der Kunst seines Meisters Keller zu vereinigen sucht. Schon in seinen frühesten Bildern (z. B. dem „Mädchen auf dem Dach", das er noch auf der Schule gemalt hat) zeigt er die Neigung zum großen Format und schwungvoller Linie, die gefährlich werden könnte, wenn er nicht ein guter und sicherer Zeichner wäre. In der Farbe liebt er im allgemeinen trübe Töne, die er aber z. B. in dem großen, für das Rathaus zu Heidenheim gemalten Bild, „Einzug Herzog Ulrichs mit seiner Gemahlin Sabina", durch eine festliche Freudigkeit überwunden hat. Auch in seinen Bildnissen, z. B. in dem vortrefflich aufgefaßten Porträt des Herrn Sorge, strebt er nach Raumwirkung und charakteristischer Auffassung und zeigt sich so im ganzen als ein Künstler, der einen entschiedenen Trieb hat, die Macht der Linie auszunützen und ihr das andere unterzuordnen.

G. Onnen, Am Fenster

Ein echter Zögling der Kellerschule ist endlich noch der aus Leer in Ostfriesland stammende Gerrit Onnen, der von Zeit zu Zeit mit Kollektionen von Interieurs, Landschaften holländischen Charakters und namentlich Genrebildern zutage getreten ist. Zu den letzteren zieht ihn seine Neigung, die auf das Stille und Intime geht: „Der Gelehrte", „Die Nähstube", das sind Themen,

die ihn charakterisieren; die sanften Reize des eigenen Heims stellt er in duftigen Interieurs dar. Ist er früher zuweilen im Braunen steckengeblieben, so bemüht er sich in den letzten Jahren um eine helle Farbigkeit. Auch seine Radierungen bewegen sich auf demselben Wege. Meistens zeigen sie den echten, mürben Strich der Radierung und das Streben nach Herausarbeiten der Licht- und Schattenflächen, auf das die besten Meister der Radierung und die ganze Natur dieser Technik als ihr wahres Ziel hinweisen.

* * *

Robert Haug. Haug, der am 27. Mai 1857 mitten in unserer netten Stuttgarter Altstadt, im Angesicht der Leonhardskirche, geboren wurde, entstammt einer Handwerkerfamilie, d. h. dem Lebenskreis, der unter unseren heutigen Verhältnissen dem Künstlertum wohl am meisten mißtrauisch und abgeneigt gegenübersteht. Keine Berührung mit der Kunst ist in seiner Familie, wenigstens bei den näheren Vorfahren, nachzuweisen, wenn es auch etwa bedeutungsvoll erscheinen mag, daß er durch seine mütterliche Großmutter mit Hölderlin zusammenhängt. Aber er versenkte sich schon mit 12 Jahren voll Vorliebe in die Reliefs der Befreiungskriege auf unserer Jubiläumssäule, und seine schlechten Zeichenzeugnisse (Zeichnen nach stilisierten Vorlageblättern!) hinderten ihn nicht, dem angeborenen Zeichentrieb leidenschaftlich nachzugehen. Mit dem Erfolg, daß der Rektor seiner Schule, der treffliche Oberschulrat Bücheler, den Widerstand des Vaters schließlich besiegen und den jungen Menschen mit 15 Jahren dem Professor Häberlin vorführen konnte. Hier zeichnete er einiges, z. B. Hände, nach der Natur und wurde sofort angenommen.

Der Akademie stand indes Haug im allgemeinen spröd gegenüber, wie früher dem Zeichenlehrer seiner Schule. Das ist ja bis zu einem gewissen Grad fast immer bei denen der Fall, die den unfehlbaren Magnet der künstlerischen Natur in sich selbst tragen. Aber ungleich so manchem Jüngeren lernte er das künstlerische Handwerk mit einer vorbildlichen Gewissenhaftigkeit, insbesondere das Zeichnen. Neher, von dem schon die Rede war, hatte auch auf ihn den stärksten Einfluß. Bei seiner verschönernden Art zu sehen, empfand er doch offenbar den Reiz der Verkürzung, d. h. der Durchführung des Körpers durch die Raumdimensionen in höherem Maß. Er korrigierte solche Sachen mit Lust und vollem Verständnis. Weniger war Haug von der Malmethode Häberlins befriedigt, der nach der Pilotyschablone verfuhr und damit manchem originellen Malerinstinkt bis ins Herz griff. Wer so geeignet war wie Haug mit seinem echten Schwabenkopf, in so einem Falle Widerstand zu leisten, den mochte er nicht. Es kam zu einem Konflikt. Haug verließ die Schule und ging 1877 nach München.

Aber auch in München fand er nicht, was er suchte. Er wollte in die Schule von Wilhelm Diez eintreten, zu dem ihn seine Freude an Soldaten und Pferden zog. Er hätte aber ein Jahr warten müssen, da die Schule überfüllt war, ein Luxus, den er sich nicht gönnen konnte. So trat er bei Otto

Stuttgart, Kgl. Gemäldegalerie

R. Haug Die Preußen bei Möckern

Seitz ein, und hier befand er sich unter einer Anzahl höchst interessanter Mitschüler (von denen ihm namentlich noch der Amerikaner Chase in Erinnerung ist). Aber auch außer der Schule fand sich anregender Umgang genug. Man darf nur die Namen Stauffer-Bern und etwa Ludwig Herterich nennen, mit denen Haug sich damals anfreundete, um zu begreifen, wie belebend die Münchener Zeit auf den Künstler wirken mußte. In der Pinakothek interessierten ihn vor allem die kleinen Rembrandt mit ihrer energischen Realistik und ihrem feinen Farben- und Lichtleben.

Haug kehrte 1879 an die Stuttgarter Akademie zurück, wo bald nachher Liezenmeyer Direktor wurde, und wurde Atelierschüler. Er bekam sogar — ein seltener Fall — ein Atelier für sich allein. Aber was nützt ein eigenes Atelier, wenn die Schule kein Modellgeld gibt und der Schüler kein Geld hat, um selbst Modelle zu bezahlen? Man war zu gezwungener Untätigkeit verdammt. Begreiflich, daß Haug nicht mit freundlichen Erinnerungen an eine Zeit zurückdenkt, die für einen strebsamen Menschen eine Art von Tantalusqual bedeuten mußte.

Als Haug die Schule verließ, waren die Verhältnisse für ihn trüb genug. Beinahe zehn Jahre lang mußte er sich das Malen ganz versagen. Aber die damalige Generation war härter als die heutige. Sie nahm entschlossen das Handwerk auf sich, wenn es mit der Kunst nicht ging, und so hat sich auch Haug schlecht und recht mit Zeichnungen zu Illustrationen durchgeschlagen, bis er sich ein wenig Luft geschafft hatte. Was Wunder, wenn wir in der ganzen Zeit von 1879 bis 1889 kein Bild von ihm finden als die Ludwigsburger Schloßwache (1880)! Er hätte wohl das Malen ganz verlernt, wenn er nicht 1881 von Faber du Faur nach Hamburg berufen worden wäre, um an dem großen Panorama der Schlacht von Wörth mitzuhelfen, d. h. Studien für den Künstler zu malen.

Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Robert Haug, Morgenrot

R. Haug, Gaisburg

Im Jahre 1889 folgen dann die „Preußen bei Möckern", ein Werk von so eindringlichen Vorzügen, daß sich die Galerie sofort seiner bemächtigte — allerdings um Haug dann 20 Jahre lang zu vergessen. Dazu kaufte Schraudolph die prachtvollen Studien für die Akademie, deren Sitzungszimmer sie heute noch schmücken. Es ist nicht die schreckliche Leidenschaft mancher französischen Schlachtenbilder darin, sondern ein mehr epischer Ton. Nicht Nahkampf, sondern Fernkampf; in der Stimmung eine gewisse Bangigkeit, wie etwa in dem Verse: Eine Kugel kam geflogen, gilt sie mir oder gilt sie dir? Dabei doch der Schrei der gepreßten Brust. Die Haltung der einzelnen Figuren bewegt, verschieden, raumerfüllend und raumkonstruierend, dem unruhigen Leben einer so bewegten Masse entsprechend. Das Ganze in seinen trüben Lufttönen „ahnungsgrauend, todesmutig"; in der Farbe, wie bei allen schwäbischen Zeitgenossen (z. B. bei Reiniger und Pleuer), noch etwas tintig, aber schon fein in dem Gegensatz der gelben Kragen gegen die blauen und grauen Haupttöne. Haug hat es später vergrößert, ohne den ganzen Zauber dieser Jugendarbeit wieder zu erreichen. Er folgte damit aber einem richtigen Instinkt. Denn das Bild hat den einzigen Fehler, für das gewaltige Leben, das es enthält, zu klein zu sein.

Mit dem ein Jahr später gemalten „Abschied" erhielt Haug, nachdem ihm das vorhergehende Bild die kleine goldene Medaille eingetragen hatte, die große (die er später einmal dem schwer ringenden Pleuer zum Versetzen gab); vor allem erhielt er damit den Eintritt in die Münchener Pinakothek und rückte mit einem Schlag an die Spitze der württembergischen Maler. Das Bild, das damals impressionistisch genug wirkte, mutet jetzt mit seiner sorgfältigen Zeichnung, seiner feinen Ausführung fast akademisch an. Es hat aber von dem unbeschreiblichen Reiz der Komposition nichts verloren, und zum ersten-

mal hat Haug darin die Eigenschaft gezeigt, in der ihm wohl überhaupt kein Maler seiner Zeit gleichkommt, die sprechende Haltung, die psychologisch ganz durchgefühlte Stellung, die sich so unvergeßlich einprägt. Wer, der es einmal gesehen hat, kann die Haltung des Mädchens vergessen, das mit seinem Schirm den Schnee durchwühlt? Wer die Haltung des Offiziers, der vor ihr steht? Bangigkeit, vielleicht Scham auf der einen Seite, männliche Kraft, Verheißung, Mut auf der anderen, dazu in dem kalten Morgen das Grauen der Gefahr und des Abschieds: das Bild zeigt, wie weit die Fähigkeit der Malerei noch geht, selbst im Gebiet der Erzählung. Denn wenn die Phantasie auch über das Bild hinausschweifen mag zu dem, was geschehen ist, und zu dem, was geschehen wird: das Auge wird immer zu diesem gefühlsschweren Moment zurückkehren, den der Künstler gewählt hat, und in den Linien der Zeichnung, in Luft und Licht etwas finden, das keine dichterische Darstellung zu ersetzen oder in ähnlicher Weise zu leisten vermöchte.

Ganz aus dem Schwarzen herausgewachsen ist Haug in dem Dresdener Bilde „Im Morgenrot", das in gewissem Sinn seinen Höhepunkt darstellt und ohne allen Zweifel als eine der vollkommensten Leistungen betrachtet werden darf, die wir der Kunst der Gegenwart verdanken. Noch mehr als im „Abschied" weht hier der Odem des Volkslieds: „Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod." Und doch ist keine bestimmte Beziehung auf das Hauffsche Volkslied darin. Kein Ausziehen zum Kampf, sondern eine müde Patrouille, die weit geritten ist und bei der einer schläfrig in das Morgenrot hineindämmert, ein anderer die Mütze lüftet, daß der Strom des Morgenwindes durch die schweißbefeuchteten Haare streicht, während der ruhelose Offizier auf dem Hügelrand seine Beobachtungen macht. Aber in dieser Doppelstimmung des kalten Morgengrauens und des leicht daran streifenden warmen Morgenlichtes — welche Wirkung! Verständlich dem einfachsten Bauern wie dem Gebildeten, von einem unverwüstlichen echten und starken Stimmungsgehalt, ist das Gemälde, schon längst eines der meistkopierten in deutschen Galerien, in dem von dem Künstler selbst gemachten farbigen Steindruck vollends eines der Lieblingsbilder des deutschen Volkes geworden.

Ich setze ihm an schöner, rein durchgefühlter Stimmung den in derselben Zeit entstandenen, viel weniger bekannten „Spaziergang" an die Seite, jenes vom Rücken gesehene Liebespaar, das am sonnigen Sommertag den schmalen Weg durchs Kornfeld auf den Wald zugeht. Ein Bild von dem schönsten Sommerreiz und Liebesreiz, das unwillkürlich an den Weg Hermanns und Dorotheas durch die Kornfelder der Hochebene erinnert. Aber es ist nicht von dem Dichter inspiriert, sondern von dem besten Zauber der Natur und des Lebens selbst, das alte, ewige Lied von der Sommersonne und dem Sommerglück. Der feine Duft über der Landschaft ist so stark empfunden und so vortrefflich wiedergegeben, daß man den Geruch des reifen Korns zu spüren glaubt.

Auch diese Schöpfung ist von klassischer Durchbildung und tadelloser Vollendung; auch hier ist die Bewegung der Figuren in ihrer Unbewußtheit von sprechendem Reiz; auch hier sind die neuen Hilfsmittel der Luft-

R. Haug, Spaziergang

malerei in vollkommener Weise in den Dienst der Stimmung gestellt, so daß das Bild ganz von schönem Leben durchglüht erscheint.

Haugs Entwicklung ist dann eine für unsere Zeit typische gewesen. Wie er schon in seiner ersten Zeit aus dem Dunklen in das Lichte strebte, so hat er sich später aus dem Grauen immer mehr in das Farbige hineingearbeitet. Die Wachtfeuer der Bremer und Karlsruher Kunsthalle sind wohl die ersten Zeichen dieses Übergangs. Haug fängt an, die Schimmel zu lieben mit dem reizvollen Spiel der kalten und warmen Lichter; blanke Kürassieruniformen, die originellen scharfgrünen Monturen und Helmraupen der württembergischen Louisjäger, die gelben Postkutschen, schließlich das Scharlach des Jagdreiters. Manche führen das auf den Einfluß Hertenichs zurück, der eine Zeitlang, warm mit Haug befreundet, neben ihm an der Kunstschule wirkte; aber es bedarf keiner solchen Zufälligkeit. Es ist dieselbe Entwicklung, die wir auch bei Reiniger, Pleuer, Zügel und vielen anderen wahrnehmen. Als Landenberger im Jahre 1908 den württembergischen Saal der Dresdener Ausstellung hängte, hatten wir alle den Eindruck, wie merkwürdig fein, aber auch wie merkwürdig grau er aussah. Heutzutage würde er energischer in der Farbe sein, und selbst die reine Farbe würde ihm nicht fehlen.

Es ist vielleicht schade, daß Haugs Wandmalereien im Stuttgarter Rathaus, im Feuerbacher Rathaus, in der Steinstraße zu Stuttgart nicht ein paar Jahre später gemalt worden sind. Wandmalereien, die sehr bald die Einflüsse der Atmosphäre aufnehmen und verwittern, dürften wohl etwas kräftiger angesetzt sein, als es Haug mit dem äußerst fein geschliffenen Organ seines Farbensinns getan hat. (Physiologische Untersuchungen an Haugs Auge haben ergeben, daß seine Farbenempfindlichkeit weit über das normale Maß hinausgeht und eine überhaupt nur selten vorkommende Schärfe hat.) Man wird sich deswegen mehr an der Komposition dieser prächtigen Handwerkerzüge freuen als an der Farbe, an den, wie immer bei Haug, so charakteristischen Stellungen und Bewegungen der wirklichen oder allegorischen Figuren, an dem heiteren epischen Zug, den sie an sich haben. Nicht vergessen seien aber auch die großzügigen Landschaften im Sitzungssaal des Rathauses mit ihrer flächenhaften Stilisierung. Eine von ihnen hat Haug auf Stein übertragen, und sie schmückt schon manches Haus im Lande. Schade, daß dieser eminente Zeichner nicht noch mehr getan hat in der Richtung auf die reproduktiven Künste. Sieht man den ebenfalls auf Stein gezeichneten Totentanz an, diesen vom nächtlichen Gelage mit halbirren Augen von dem Sekundanten Tod durch den Zwinger geschleppten Jüngling, der im Begriff ist, sein junges Leben im Zweikampf aufs Spiel zu setzen, so muß man sagen, Haug hätte uns eine Serie von Totentanzbildern geben können, die machtvoll an alle Herzen gegriffen hätte.

* * *

Robert Haug ist kein bequemer Lehrer. Er verlangt, was er selbst leistet, unermüdliche Arbeit und volle Konzentration. Manchen ist er am Anfang zu streng gewesen und zu eifrig mit Korrigieren. Aber fast alle seine Schüler

Robert v. Haug
Reitender Jäger

Besitzer: Gustav v. Müller, Stuttgart

Robert Haug
Marstall

sind darin einig, daß er die starken Persönlichkeiten zur höchsten Anspannung der Kräfte bringt und daß seine unnachsichtige Art, die kein Paktieren mit der Unwahrheit kennt, wenn sie auch schwächere Naturen zurückscheucht, bei den stärkeren alles herauszulocken weiß, was in ihnen liegt. Er ist überzeugt, daß die Schule das Beste nicht geben kann, daß sie aber überflüssig wäre, wenn sie nicht das Lernbare mit aller Energie mitteilen würde. „Gewalttätig, aber wohltätig," so hat ihn einer seiner Schüler treffend charakterisiert. Seiner Natur entspricht es, daß er den Sinn für die Zeichnung lebendig erhält

L. Bauer, Süße Früchte

und den für die Komposition erweckt, und dies ist auch ein gemeinsamer Zug, der bei fast allen seinen Schülern fühlbar ist.

Leo Bauer, der gegenwärtige Vorstand der Kunstgenossenschaft, gehört zu seinen frühesten Schülern und ist von Schraudolph zu Haug übergegangen. Er hat von Schraudolph Anregungen empfangen und lobt seine ernste, nicht lobhudelnde Art. Jedenfalls hat ihm die Schule einen entwickelten Formensinn und volles Verständnis für die Forderungen der Komposition mitgegeben. Er fing — was damals natürlich war — mit dem Genre an und erhielt für seine „Muttersorgen" die goldene Medaille in München. Indem er sich aber mehr und mehr in das Malerische hineinarbeitete, drängte er den Gegenstand zurück. Einerseits bekommt er einen Zug ins phantastisch Dekorative („Süße Früchte"), andererseits wendet er sich zu ruhigen Daseinsbildern

(Atelierszenen, Mädchen im Bade), in denen er das farbige Leben herausarbeitet, oder zu Interieurs, wie die aus dem Ludwigsburger Schloß, in denen eine feine malerische Stimmung alles ist. Bei der Geschicklichkeit, mit der er dekorative Aufgaben zu lösen weiß, möchte man es bedauern, daß er noch keine Gelegenheit zu einer größeren Arbeit in dieser Richtung bekommen hat. Dagegen hat er sich auf dem graphischen Gebiet reich betätigt, und hier imponiert seine tüchtige Zeichnung ebenso wie die malerischen Reize, die er der Radierung zu entlocken vermag.

Haben wir bei Leo Bauer ein sich nach vielen Seiten ausbreitendes Künstlerleben, so finden wir eine Reihe von Schülern Haugs beinahe konzentriert auf ein einzelnes Gebiet, das von den Künstlern häufig nur notgedrungen betreten wird, das Gebiet des Porträts. Solche Künstler sind Hans Gaukel, Rudolf Thost und Oskar Obier.

Hans Gaukel, von Geburt an mit einem körperlichen Leiden behaftet, das ihn teilweise des Gebrauchs seiner Hände beraubt, macht fast das Wort von dem Rafael ohne Hände zur Wahrheit. Er ist ein starkes zeichnerisches Talent. Seine noch auf der Schule gemalte „Magdalena", ein mit dem Gesicht auf den Boden gestrecktes prachtvolles Weib, imponiert durch die Sicherheit der Verkürzung ebenso wie durch die malerische Behandlung und erweckt den Glauben, daß auf diesem Gebiet wohl Gaukels eigentlichste Aufgabe liegen würde. So hat ihn wohl auch die Not des Lebens zunächst auf das Gebiet des Porträts geführt. Aber die Sicherheit seiner Zeichnung, sein Sinn für das Psychologische, ein natürlicher Geschmack im Arrangement lassen ihn offenbar auch dem Porträt eine eigentliche Künsterliebe zuwenden, die in den zahlreichen Aufträgen des Künstlers eine freundliche Anerkennung findet. Ganz ähnlich ist die künstlerische Stellung zum Porträt bei Rudolf Thost, dessen künstlerische Fähigkeiten sich auch in Akten von sicherer Zeichnung und feinem Linienflusse fühlbar machen, der in Landschaften, Blumenstilleben u. a. einen stär-

H. Gaukel, Das Kirschenmädel

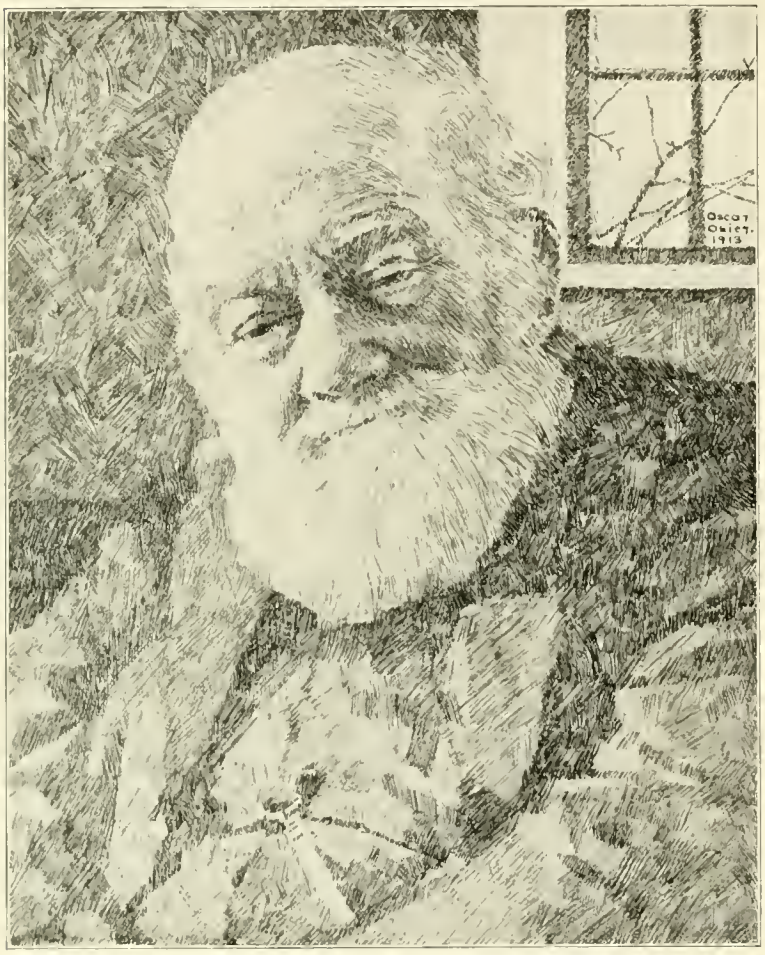
keren malerischen Trieb auszuleben sucht und zum Porträt ebenfalls die Fähigkeit psychologischer Charakteristik mitbringt. Von Gaukel unterscheidet er sich durch einen modernen Einschlag in der Darstellungsweise, eine freiere, mehr spielende Hand und ein ausgesprochen subjektives Moment in der Auffassung. Seine Pinselführung neigt mehr zur Breite, seine Farbgebung hat zuweilen einen kapriziösen Zug; beides trägt dazu bei, seine Bildnisse dem modernen Geschmack anzunähern.

Noch stärker ist dieser subjektive Zug bei Oskar Obier, der von Anfang an mit der größten Klarheit auf diesem Gebiete seine eigentliche Aufgabe gesehen hat. Betrachtet man die Köpfe, die er noch auf der Schule gemalt hat, Köpfe, in denen er, ohne sich um die Farbe zu kümmern, mit breitem Pinsel die Flächen bezeichnet, die Lichter und Schatten modellierend in großen Zügen eingesetzt hat, so sieht man, daß hier eine Kraft am Werke ist, die das Ganze der Porträtaufgabe voll zu fassen versteht und nicht geneigt ist, mit einem Nebeninteresse zu kokettieren. Obier fühlt den Charakter mit außerordentlicher Klarheit. Seine zahlreichen Federzeichnungen und Kohlenzeichnungen von menschlichen Köpfen schmiegen sich in der immer verschiedenen Technik den Verschiedenheiten der Individualitäten verständnisvoll an und tragen den Charakter einer außerordentlichen künstlerischen Ganzheit und Geschlossenheit an sich. Wie weit Obier sich in das eigentlich Malerische hineinarbeiten wird, wie weit er darin gehen kann, ohne seinen Charakter zu verlieren, muß die Zukunft lehren. Das letzte Porträt, ein Bild seiner Gattin im Strohhut, zeigt ihn licht und heiter in der farbigen Wirkung und diese Wirkung ganz im Dienste der Charakteristik.

R. Thost, Landschaft

Haben wir es bei den letztgenannten drei Malern mit ausgesprochenen Porträtmalern zu tun, so kann man das nicht sagen von Friedrich Zundel, obwohl auch er einen Teil seiner Arbeit auf das Lebensunterhalt gewährende Porträt verwendet. Es ist offenbar, daß sein Interesse nicht auf menschliche Individualitäten, sondern auf Typen geht, und zwar sind seine Typen

die des arbeitenden Volks, insbesondere des Bauernvolkes, unter dem er seine Wohnung aufgeschlagen hat. Was er hier anstrebt, ist vollkommen erkennbar. Ohne alle malerischen Kunststücke will er die unbewußten natürlichen Stellungen und Bewegungen des arbeitenden Menschen in ihrer einfachen Größe zum Ausdruck bringen (so in seinem „Mähder", in dem „Gang zur Arbeit"); die Farbe hält er dabei licht, zeichnerisch oder modellierend, ohne indes ganz auf Lufttöne zu verzichten; den Hintergrund andeutend, in einfachen Flächen.



O. Obier, Pfarrer Knapp (Federzeichnung)

Es ist schade, daß für eine so geartete Kunst keine Wandflächen vorhanden sind. Der Künstler, der in seinen ersten Werken (z. B. „Der Notschrei") und in frischen Studienköpfen mehr ins Malerische ging, hat sich im Interesse des geistigen Ausdrucks in der Farbengebung eine Entsagung auferlegt, die ihn einsam macht.

Der charaktervollen Einseitigkeit Zundels setzen wir eines der beweglichsten Talente gegenüber, die aus der Schule Haugs hervorgegangen sind, in Richard Seemann. Der Künstler war früher Kaufmann und ist erst mit fast vierzig Jahren zur Kunst übergegangen. Spricht schon dies für einen starken künstlerischen Trieb, so darf man diesen wohl auch in der außerordentlichen Regsamkeit und Vielseitigkeit der künstlerischen Betätigung sehen. Man findet in seinem Atelier das Genrebild im früheren Sinne („Mädchen am Klavier", „Barmherzige Schwester, in einem Buche lesend") ebenso wie das schlichte Blumenstilleben im Stile von Faure, die grautonige Landschaft von zeichnerischer Größe ebenso wie den Schnee oder Waldweg mit Sonnenflecken und farbigem Lichte, das streng gezeichnete, durchgeführte Porträt ebenso wie die in Licht und Farbe schimmernde „Arbeit im Erker". Der Künstler empfindet offenbar die ganze Wonne des Schaffens und sucht

Robert v. Haug, Soldatenstudie

R. Seemann, Im Erker

sie unermüdlich zu genießen; er zieht sie nicht aus einer bestimmten Art von Stoffen, sondern aus allem, was die Welt enthält. Am nächsten scheint ihm aber still idyllisches Menschen- und Naturleben zu liegen.

Einer jüngeren Generation von Haugschülern gehört dann das Kleeblatt Finkbeiner, Kurz und Laiblin an.

Hugo Finkbeiner ist nach dreijähriger Schulung an der Kunstgewerbeschule als Dekorationsmaler an die Akademie übergegangen, ein Mann, der sich einst von Naumann packen ließ, in reiferen Jahren noch einmal auf die Schule ging und heute als Zeichenlehrer an der neuen Realschule an allen Bewegungen auf dem Gebiete der Kunsterziehung betrachtend oder tätig beteiligt ist. Die Landschaft mit Menschen, die als ein Stück Landschaft erscheinen oder in sie ganz eingetaucht sind, ist sein Gebiet. Früher grau, ist er immer farbiger geworden, wenn ihm auch eine ernste Wirkung eigen bleibt — wie in seiner trefflich komponierten „Kartoffelernte" mit dem Grauviolett und Grün, das sie beherrscht, oder in anderen Bildern von schwerem dunklem Himmel. Man spürt in seiner ganzen Kunst eine herbe, ernste Art, die sich schwer herausarbeitet, eine rege innere Anteilnahme, die in Stellung und Farbe gleichmäßig zum Ausdruck kommt.

Wie bei Finkbeiner ein bestimmter seelischer Charakter, so ist bei Erwin Laiblin ein bestimmtes künstlerisches Ziel deutlich zu erkennen. Er strebt nach breiter, flächenhafter Wirkung in seinen Landschaften, um sie im vollen Sinn groß dekorativ zu gestalten, so in den Parklandschaften mit den herbstlichen Bäumen, die sich gerade noch so

H. Finkbeiner, Kartoffelernte

viel vertiefen und gerade noch so viel Realistik haben, daß sie als selbständige Tafelbilder erscheinen können. Ein Schritt weiter, und sie sind wirkliche Wandbilder, Teile der Wand geworden. Wo es ihm am besten gelingt, da weiß er den breiten Farbflächen eine Form zu geben, die ebensowohl charakteristisch als an sich interessant ist (wie z. B. dem großen Sonnenfleck auf seiner Landschaft aus den Anlagen). Zu diesem Streben nach breiter, dekorativer Wirkung hat Laiblin den Weg durch ein sorgfältiges Naturstudium gewonnen, ohne welches alle dekorative Stilisierung leer werden muß. Die italienischen Landschaften aus Venedig, die nichts als den natürlichen Stil dieser Dinge an sich haben, mit der starken Harmonie ihrer dunklen Lüfte und tonigen Bauwerke weisen wohl darauf hin, daß es das Harmoniebedürfnis ist, das Laiblins dekorative Richtung hervorgerufen hat. Denn man kann nicht verkennen, daß Raumvertiefung ebenso wie Fülle des Details der Empfindung der farbigen Harmonie nicht förderlich ist. Auch in Figurenbildern wie dem originell gedachten Entwurf „Die Jugend und ihr Schatten" zeigt Laiblin denselben Zug zur charakterisierenden Stilisierung.

Nicht mit einem Streben, sondern mit einer in gewissem Sinn fertigen Kunst und Art ist Julius Kurz aus der Schule herausgetreten. Ein Studienkopf aus der Haugschule, das Bild eines Schusters in Fridingen mit der humoristischen Auffassung des freundlich grinsenden, höchst charakteristischen Gesichtes zeigt ihn in der Tat schon auf seinem Wege. Braun in Braun mit leichten rötlichen Lasuren gut modellierend, aber vor allem durchcharakterisierend ist die Behandlung dieses erquicklichen Kopfes. Von ihm ist der Weg zu den humoristischen Szenen, in denen sich dann der Künstler ausgelebt hat, nicht allzuweit. Es sind meist kleine Bilder mit irgendeiner Stimmung charakteristischen Humors: der Handwerksbursche, der mit gierig gestrecktem Hals die Suppe löffelt, während die freundliche Spenderin ihm von hinten am Fenster zusieht; der Maler, der sich auf den Weidenbaum gesetzt hat und mit charakteristischer Kopfwendung nach seinem Objekt in der Ferne späht, während der Hund unten seine Jacke bewacht; der zufriedene Bauer mit dem Mopsgesicht, der früh vor die Haustür tritt und die Morgenluft mit seiner langen Pfeife würzt: solche Themen, aus eigenen Lebenssituationen heraus geboren, reizen den Künstler. Farbe

E. Laiblin, In den Anlagen

und Beleuchtung ordnet er dabei immer entschiedener dem Gesamteindruck unter, und an die Stelle der scharf karikierenden Gesichtsformen seiner frühesten Bilder hat er nun die bloße Herausarbeitung charakteristischer Typen und Stellungen gesetzt. Von welchem wahrhaft erquicklichen Humor ist das hier reproduzierte Bild einer vergnügten alten Frau!

J. Kurz, Bildnis einer Alten

Ein Haugschüler ist auch Wilhelm Hugo Rupprecht zu nennen, der schon bei Landenberger durch die Frische seines malerischen Sehens auffiel. Er ist leider aus der Stuttgarter Kunst insofern ausgeschieden, als er sich nach Neuffen verzogen hat. Das ist für einen jungen Künstler ein gefährliches Experiment, wenn es gleich auch hier gelten mag, daß das „Talent sich in der Stille" bildet. Zu viel verliert man doch leicht an der Mitarbeit gleichstrebender Genossen, und jedenfalls gehört ein fester, auf sich selbst ruhender Charakter dazu, um solche Einsamkeit ohne Schaden zu ertragen. Was man seither von Rupprecht in Stuttgart gesehen hat, zeigt ihn etwas trüb und schwer in der Farbe. Die Landschaften mit diesen dunklen und feuchten Lüften haben etwas eigentümlich Melancholisches, aber freilich sehr Stimmungsvolles und viel Ton, und es kann sich sehr wohl etwas Vortreffliches daraus entwickeln. Rupprechts Bildnisse sind trockener in Farbe, streben aber nach ernster Charakteristik. Die Farbigkeit der Hautmalerei, die er in früheren Zeiten gehabt hat, scheint ihn nicht mehr so sehr zu interessieren.

Wie Kurz hat auch Gustav Adolf Friedrichson schon auf der Schule das eigentümliche Gebiet entdeckt, in dem sich sein Formsinn und seine rege Phantasie — die beide über die langsame Technik der Malerei hinauseilen — ausleben kann. Er trat plötzlich mit jenen farbigen Silhouetten hervor, aus farbigem Papier geschnitten, die eine Szene aus dem gesellschaftlichen Leben der Gegenwart oder dem Leben vergangener Kulturepochen in überaus charakteristischen Stellungen mit viel Humor und Grazie darstellen. Ganz reduziert auf die Flächen- und Profilwirkung unter Verzicht auf alle Detailausführung sind solche Bilder in ihrer vollkommenen Kunstwirkung ein schlagender Beweis dafür, wie frei die Kunst sich gegenüber der Wirklichkeit bewegt, ja auch dafür, wie viel leichter Illusion durch die Befreiung von der genauen Wirklichkeit als durch sklavische Abhängigkeit von ihr erreicht wird. Die Bilder haben deswegen auch überall dasselbe Aufsehen und rege Teilnahme hervorgerufen.

Wie reich aber die Seele des Künstlers und wie sicher sein künstlerisches Vermögen sein muß, um dauernd auf diesem Wege sich und andere zu befriedigen, liegt auf der Hand.

Zu Haugs Schülern zählen auch der tüchtige Pferdemaler Georg Lebrecht sowie Alfred Gärtner.

* * *

Christian Speyer. Eine nicht nur unter der Stuttgarter Künstlerschaft, sondern auch in dem ganzen Kreis deutscher Kunst eigenartige Erscheinung ist Christian Speyer, der Maler der gewaltig bewegten schweren Pferde, der farbenfreudige Temperamaler.

Geboren ist er am 21. Februar 1855 in Vorbachzimmern, OA. Mergentheim, als der Sohn des dortigen Pfarrers. Eine lange Reihe von Vorfahren, die in Windsheim, Rothenburg o. T., Nürnberg Pfarrer und Dekane waren, wies ihn von Haus aus in die theologische Laufbahn. Er betrat sie auch in der in Württemberg üblichen Weise durch das Tor des Landexamens, das ihn in das theologische Seminar nach Blaubeuren führte. Mit der mittelalterlichen Romantik seiner Burgen, mit seiner wundervollen blauen Quelle, mit dem mächtigen Kranz von Felsen ringsherum, mit dem köstlichen Hochaltar in der alten Klosterkirche ist Blaubeuren sicher kein übler Aufenthalt für einen, der künstlerische Triebe in sich hat. Weniger erquicklich ist dann wohl allerdings der Betrieb der alten Sprachen — bis zum Hebräischen — für einen, der „das Wort so hoch unmöglich schätzen kann", und Speyer hat sich auch recht ablehnend dagegen verhalten und schon im 16. Jahr den Versuch gemacht, der Welt der Worte zu entfliehen, um in die der Bilder überzugehen. Dieser Versuch mißlang, und so blieb er bis zum vollendeten 18. Jahr bei den Theologen. Als das Konkursexamen für das „Stift" in Tübingen glücklich bestanden war, durfte er zur Belohnung nach Wien reisen, wo er Verwandte hatte und wo damals (1873) die Weltausstellung einen mächtigen Anziehungspunkt bildete. Hier ereilte ihn sein Schicksal. Es war Meissonier, der es ihm antat, und vor dem es ihm plötzlich feststand: ich werde Maler. Kein Einspruch der Familie, die ihm alle Berufe bis auf diesen einen freistellte, half mehr. Schließlich setzte er seinen Willen durch.

Die Kunstschule durchlief er in der mehrfach geschilderten Weise, zuerst die Vorschule bei Kräutle (bei dem er später auch radieren lernte), dann den Antikensaal mit den wechselnden Lehrern, dann die Malschule bei Häberlin mit Stilleben und kostümierten Köpfen. Auch Speyer aber rühmt vor allen die Lehrfähigkeit Nehers im Aktzeichnen, Nehers, der zwar aus jedem dickköpfigen Modell mit stumpigem Körper einen wohlproportionierten Jüngling machte, und, wenn er einmal angefangen hatte zu korrigieren, den ganzen Akt durchzeichnete, aber, wie oben gesagt, für den menschlichen Körper in seiner Bewegung ein vorzügliches Verständnis hatte. Auch in der Kompositionsschule war Speyer bei Häberlin; niemals gelang es ihm, ein Atelier allein zu bekommen, vielmehr malten sie zu dritt an großen Bildern, in kleinstem Raum zusammengedrängt.

Leo Bauer
Der Raucher

Christian Speyer
Reiterin

Chr. Speyer, Reiterkampf

Seine eigentliche Meisterschule fand Speyer erst in Italien, wohin er sich im Jahre 1881 mit dem Gegenbaurschen Stipendium auf den Weg machte. Am mächtigsten wirkte Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle auf ihn, und die Spuren davon wird man in manchem großen Karton seiner späteren Bilder noch finden können. Sonst trieb er sich auf dem beliebten Studienfeld von Olevano herum, bis ihn eine Empfehlung, die ihm der spätere Kommerzienrat Pflaum an den Afrikaforscher Nachtigal mitgegeben hatte, nach Tunis verschlug. Nachtigal war eben im Begriff, als deutscher Konsul nach Tunis zu gehen, als er mit Speyer in Palermo zusammentraf, und leicht vermochte er den Künstler, ihn in das Land zu begleiten, dahin ihn die längst von den Malern entdeckte orientalische Farbenromantik und vielleicht nicht zum wenigsten der Gedanke an Pferd und Reiter zog, für die er von seinen frühesten Lebensjahren an das wärmste Interesse hatte. Als Soldat hatte Speyer bei der Artillerie gedient, und dies hatte nicht wenig dazu beigetragen, seine Freude an dem edlen Tiere neu zu beleben. Sie liegt ihm in der Tat so tief im Blute, daß er sich im Scherz als einen Hunnen bezeichnet.

Tunis war damals nicht ungefährlich, da die französische Invasion — Speyer erlebte dort die Beschießung von Sfax — die Gemüter der Eingeborenen heftig erregt hatte. Man konnte es nicht wagen, ohne Waffen auszugehen.

Chr. Speyer, Pferdebändiger

Chr. Speyer, Der heilige Georg

Einen gewissen Schutz gewährte die Wohnung in einem dem englischen Konsulat gehörigen Hause. Hier lebte Speyer mit dem Berliner Maler Fuchs eine köstliche Idylle. Man studierte und malte auch zuweilen Handwerksschilder für die Boulangerie au renard und andere. Fuchs, der auch kochte, ging, unterstützt von seiner vielseitigen Sprachkenntnis, mit den Bildern in die Stadt und verkaufte sie. So verdiente man sich das Geld zum Leben.

Ein Brief des Studienfreundes Robert Haug rief Speyer nach Stuttgart zurück. Dort hatte unterdessen Liezenmeyer den Verein zur Förderung der Kunst gegründet, der bei Malern, die ihren Wohnsitz in Stuttgart nahmen, Bilder bestellte, also einen ähnlichen Zweck verfolgte wie später der Verein Württembergischer Kunstfreunde. Einen solchen Auftrag stellte Haug für Speyer in Aussicht, und in der Tat erwartete den Zurückgekehrten nicht nur die schöne Aufgabe, für 1000 Mark ein Bild „Tunesische Vorposten" (jetzt in Zürich) zu malen, sondern auch eine höchst willkommene Anzahlung von 500 Mark. Diese mußte er allerdings wieder zurückgeben, als er sich nicht entschließen konnte, in Stuttgart zu bleiben, sondern 1883 nach München zog. Hier blieb er dann bis zu seiner Berufung an die Akademie nach Stuttgart, wo er eine Hilfslehrerstelle an der Zeichenschule bekam. Eine kurze Unterbrechung bildete nur ein Besuch in Berlin, wo er ein halbes Jahr Studien beim Gardekorps machte. Speyer hat wie Haug sein redliches Teil Handwerk auf sich genommen und viel illustriert (Bleibtreus Schlachtenbilder usf.). So diente auch dieser Besuch in Berlin den Vorstudien für ein großes, von Spemann verlegtes Werk:

Das deutsche Heer. In München erwarb sich Speyer mit seinen trefflich komponierten, in der Färbung eigenartigen Bildern bald eine geachtete Stellung in den Reihen der Künstler, aus denen sich später die Sezession bildete.

Es dürfte wenig Bilder von Speyer geben, auf denen kein Pferd dargestellt ist. In der Galerie befindet sich ein Reitergefecht der Württemberger bei Wörth und der Reiter mit Hund. In der Garnisonskirche zu Ulm hat Speyer die apo-

Stuttgart, kgl. Gemäldegalerie

Chr. Speyer, Reiter mit Hund

kalyptischen Reiter und die Bekehrung des vom Pferde stürzenden Paulus gemalt. Die apokalyptischen Reiter hatten ihn schon früher beschäftigt. Er malt einen Pferdebändiger und setzt den nackten menschlichen Leib gegen die gewaltigen Linien des Pferdes; er läßt den berittenen Boten sein Horn blasen. Er läßt die junge Reiterin im Herrensitz mit festem Griff in die Zügel fassen. Auch die Weisen aus dem Morgenland werden ihm eine Reiterszene, und Maria reitet mit ihrem Kind und ihrem Mann nach Ägypten. Unzähligemal

Ulm, Ev. Garnisonskirche

Christian Speyer, Bekehrung Pauli

Ulm, Ev. Garnisonskirche

Christian Speyer, Die apokalyptischen Reiter

hat Speyer Pferde gezeichnet in den vielen Illustrationen, die er gemacht hat, Pferde in jeder Stellung und jeder Verkürzung, im Trab und Galopp, in der heftigsten Bewegung, immer mit dem vollkommensten Verständnis für die Struktur des edlen Tieres, für seine Bewegungen und auch seine Seele. Er liebt das schwere Pferd und gibt gern den Eindruck von der Wucht, die in ihm liegt. Das bringt von selbst die gewaltig gesteigerte Bewegung mit sich.

Es ist ein köstlich Ding, wenn ein Maler einen Gegenstand in der Natur oder der Gesellschaft hat, den er liebt, den er mit Leidenschaft umfaßt. Denn natürlicherweise entspringt der Trieb zur Darstellung aus der Freude an der Erscheinung, und die Freude an der Erscheinung aus der Liebe zu dem Gegenstand. Speyers Kunst hat so etwas Naturgeborenes und Echtes an sich. Man empfindet lebhaft die Freude mit, die er an seinen Gegenständen hat. Er malt seine Liebe mit hinein, und sie schleicht sich dem Beschauer ins Herz.

Speyer ist sodann Kolorist, wenn man diesen Namen in dem Sinn nehmen will, den er eigentlich haben sollte: er hat Freude an der satten, reinen Farbe, an Farbenkontrasten. Damit hängt es zusammen, daß er seit langer Zeit nur Tempera malt. Zwar ist der erste Anlaß dazu auch für ihn ein äußerlicher gewesen. Er bekam durch Vermittlung von Haug den Auftrag, den Truppeneinzug des Jahres 1871 im Lindenhof in der Hauptstätterstraße zu malen, und da er den Eindruck eines Wandbildes hervorbringen wollte, benutzte er die Temperafarben des Chemikers Friedlein in München, der damals mit dem Anspruch auftrat, die alte Tempera wieder entdeckt zu haben. Der Versuch gelang nicht, und Speyer übermalte das Bild mit Öl. Als er aber entdeckte, daß der Mißerfolg von der falsch präparierten Leinwand herrührte (die im Malgrund wenig Leim, dagegen etwas Porzellanerde enthalten muß), kehrte er zu der Technik zurück, die ihm teils durch ihre Reinheit und Sauberkeit, teils durch die schönen Hellen, die sie gibt, imponierte. Mit der Zeit lernte er sie vorzüglich beherrschen, und man kann bei seinen besten Bildern nicht verkennen, daß sie insofern mit seinem wesentlich zeichnerisch angelegten Talent zusammenhängt, als der Pinsel mit der Tempera leichter und natürlicher zeichnet als mit dem Öl. Die Schimmel von Speyer mit der klaren Wirkung der Tempera in dem warmen Licht und den kalten Schatten gehören in der Tat zu den prächtigsten Gebilden, die unsere schwäbische Kunst hervorgebracht hat.

* * *

Christian Landenberger. So gewiß der Mensch, wie man sagt, der „erste Gegenstand der Kunst" ist, so gewiß ist die menschliche Hautfarbe das erste und wichtigste Problem der Malerei. Wer es einmal versucht hat, auf der Palette die Töne zu mischen, die genau der Farbe der Haut entsprechen, der weiß, welch eine Verkochung sämtlicher Farben in der Haut des weißen Menschen stattfindet, und versteht, wie merkwürdig die Bezeichnung „weißer" Mensch ist. Sie bedeutet einen eigentümlichen Lichtcharakter dieser Farbe, ist der Ausdruck für einen gewissen hellen und zugleich farbigen Schein, der von der Haut von Menschen unserer Farbe ausgeht, in welcher Umgebung sie sich

Chr. Landenberger, Lesendes Mädchen

auch befinden mögen; und sie kontrastiert eigentümlich mit dem trüben und schmutzigen Gemisch, das auf der Palette der Hautfarbe entspricht. Rein physikalisch betrachtet ist es wohl der gänzliche Mangel an unorganisch kalten, tüncheartigen, staubartigen, metallischen Elementen in der Erscheinung der menschlichen Haut, der ihre Eigentümlichkeit ausmacht und den zu erreichen auch im ganzen als die Aufgabe des Malers betrachtet werden muß. Diese organische Lebendigkeit und die lichte, heiter farbige Wirkung müssen dem trüben stofflichen Farbenmaterial, mit dem sie dargestellt werden sollen, abgerungen werden, und dies Problem wird um so schwieriger, wenn die Hautfarbe durch Licht und Schatten scharf modelliert wird. Die Malerei hat manche Mittel gefunden, um der Aufgabe gerecht zu werden. Sie hat dunkle Hintergründe genommen, schwarze Kleider, schwarze Hüte, um die Hautfarbe durch Kontrast zu heben; sie hat der Haut eine warme braune Färbung gegeben, die oft genug konventionell ist, und hat die Schatten, um sie vor Schwärze zu bewahren, durch Reflexe aufgehellt. Sie hat, statt mit Schatten bzw. mit Abdunkeln der Farben, mit dem Gegensatz von kalten und warmen Tönen modelliert; schließlich war es ein für die Reflexe günstiges halbdunkles Interieurlicht, in dem die menschliche Haut am lichtesten und am meisten organisch erschien; die Malerei des Helldunkels brillierte in dem Reiz der Hauttöne. Wie wichtig das Problem den Malern war, kann man daraus ersehen, daß Lionardo im Traktat über die Malerei die Beobachtung notiert, daß die Haut unter einem dunklen Tor am besten aussehe.

Und doch wissen wir heute, daß das Problem in den Tagen der Venezianer und der Niederländer im Grunde noch nicht gelöst war, daß insbesondere die eigene Fähigkeit der Haut, die in ihr zusammengekochten Töne der Farbenskala je nach der Beleuchtung voneinander zu lösen und einzeln an den Tag zu bringen, sich dadurch wirklich zu einer malerischen Erscheinung zu machen, noch nicht beobachtet wurde. Das geschah erst mit dem Freilicht, das der Haut zunächst ihren organischen Ton nahm, sie stumpf machte, trüb und undurchsichtig in den Schatten und matt und glanzlos in den Lichtern. Jetzt tauchte das Problem neu auf, auf seinen natürlichen Boden, das heißt auf den Boden der Natur selbst gestellt, und es galt nun, ohne künstliche Atelierdämmerung und zufällige Reflexe die Haut des Körpers im vollen Tageslicht als das festzuhalten, was sie auch im vollen Tageslicht noch ist: eine lichte Farbenerscheinung. Was für Versuche gemacht wurden, um dieses Licht herauszubringen, wie man pointillierte und reine Farben nebeneinandersetzte usw., ist noch in aller Erinnerung. Ebenso, daß viele bald daran verzagten und wieder zur altmeisterlichen Bräune zurückkehrten. Einer der wenigen, denen es gelungen ist, ohne Künstlichkeit, nur durch sorgfältige Beobachtung der Natur die menschliche Haut malerisch neu zu beleben und wenigstens einen

Chr. Landenberger, Frühling

Teil ihres inneren Reichtums ans Licht zu bringen, ist Leibl. Von ihm ist auch Landenberger angeregt worden. Aber er hat bald einen selbständigen Weg eingeschlagen.

Christian Landenberger ist am 7. April 1862 in Ebingen geboren und stammt aus einer Familie, in der man von früherer künstlerischer Tätigkeit ihrer Glieder nichts zu erzählen weiß. Ein tiefes, wenn auch verschlossenes Gemüt, eine lebhafte Phantasie, eine frische Art, die Welt anzusehen, scheint er von der Mutter geerbt zu haben, einer bedeutenden Frau, die nach dem frühen Tode ihres Mannes das schwere Geschäft, das er geführt hatte, mit entschlossener Tatkraft weiterführte und bei Lebzeiten des Vaters die künstlerischen Bestrebungen des Sohnes kräftig unterstützte. Die früh erkennbare Befähigung führte ihn an die Kunstschule, wo er den mehrfach geschilderten Weg machte, bei Grünewald zeichnen, bei Häberlin und Keller malen lernte und dann zu Liezenmeyer und Schraudolph in die Atelierschule kam. Das beste an dieser Zeit waren die damals (1875) eben eingeführten Sommerausflüge in den Schwarzwald unter Leitung von Kappis, Keller u. a., von denen unser junger Maler reichen Gewinn heimbrachte. Leider war niemand da, der ihn in den Stand gesetzt hätte, nun auch die Frucht seiner Studien zu pflücken. Noch heute erinnert er sich mit Bedauern eines Bildes, das er damals in der Arbeit hatte, eines Dorfarztes, der in einer Schwarzwaldstube Besuch macht, während die Kinder sich mit seinem grauen Zylinder auf dem Tisch beschäftigen: weder Liezenmeyer noch Schraudolph waren geschickt genug, ihn zu lehren, wie er die Figuren zu dem Bilde malerisch zusammenbringen konnte. Mitten im Vorwärtsstreben riß ihn die herbe Notwendigkeit des Lebens, das Verlangen der Mutter nach männlicher Hilfe zur Zeit, als der älteste Sohn seinen Militärdienst tat, aus den Künstlerträumen in die Heimat zurück. Nach einem Jahr konnte er an die Schule zurückkehren. Aber bald verließ er sie, um einem drohenden Konflikt mit Schraudolph auszuweichen, dem die rebellische Schülerschaft schließlich die Ateliertüre verschloß, und ging nach München. Dort wollte er bei Defregger eintreten, der ihm auch über vierzehn Tage ein Atelier zusagte. Aber in dieser Zeit lernte er die Schüler Defreggers kennen und kam zu dem Eindruck, daß es nicht sein Fall wäre, „Lederhosen zu malen". Nach einem kurzen Versuch bei Otto Seitz kehrte er der Schule den Rücken und arbeitete ohne Lehrer weiter. Das Beste, was er tun konnte, können wir heute mit voller Überzeugung sagen. Er holte seine Anregung da, wo er etwas fand, was seiner Natur gemäß war. Bei Leibl, dessen Strich er sich eine Zeitlang aneignete; bei Uhde, dessen erste Freilichtbilder (wie z. B. die Bergpredigt) stark auf ihn wirkten. Entscheidend für seine Entwicklung wurde bald die Abwendung vom Genre, in der ihm einige Freunde wie Langhammer, angeregt durch Bastien Lepage, vorangingen. Bald finden wir ihn ganz frei, zu dem selbständigen, höchst persönlichen Sehen durchgedrungen, das dann allen seinen Bildern eine unverkennbare Art aufprägt. Ohne in die Jugendunarten der Freilichtmalerei zu verfallen, faßt er direkt das Malerische im freien Lichte des Morgens und Abends; ohne nach einer besonderen Poesie des Stoffes zu streben, gibt er unmittelbar die Poesie der farbigen Lüfte selbst — so haben eine

Reihe von Kritikern übereinstimmend und von Anfang an das Eigentümliche in seiner Malerei bestimmt. „Seine Kunst ruht auf dem denkbar innigsten Verhältnis zur Natur, sein sublimer malerischer Geschmack ist aus der Anschauung, nicht aus Theorien gewonnen, ist nicht die Frucht überlieferter und überverfeinerter Kultur, sondern unmittelbarer Ausdruck seines eigenen Wesens.“ „Ich liebe an Landenberger,“ sagt ein anderer Kritiker, „den rein menschlichen Lyrismus der Malerei, die tieferlebte und Leben ausstrahlende Empfindsamkeit dieser Farbenpoesie, die keine romantische Legende, keinen literarischen Märchenzauber braucht, sondern ohne große Worte und pathetische Posen die Schönheit allenthalben zu fassen weiß.“ „Dieser Einzige,“ so klingt es fast von Anfang an durch die Beurteilungen.

München, Sezessionsgalerie
Chr. Landenberger, Studienkopf (Zeichnung)

So fing er mit Schwarzwaldbildern (aus der Gegend von Gutach) an — von ihnen hat der Prinzregent Luitpold und das Städelsche Institut eines der ersten erworben —, ging dann zu den Donaubildern aus der Gegend von Sigmaringen und von da zu den Ammerseebildern über, deren eines (die ersten badenden Buben der Pinakothek) die große goldene Medaille in München erhielt. Aber bald zeigte es sich, daß selbst so früh errungener Ruhm einen Künstler noch nicht über die großen Schwierigkeiten des Lebens hinaushebt. Landenberger mußte, als er daran dachte, einen eigenen Hausstand zu gründen, in München zuerst eine Privatschule auftun, dann den Unterricht an der Damenakademie übernehmen und selbst in den Sommerstudienzeiten am Ammersee eine — ihm übrigens recht sympathische — meist aus strebsamen jungen Leuten bestehende Sommerschule halten. End-

lich holte ihn Württemberg im Jahre 1905 an die Akademie, wo er seither als Mallehrer wirkt, ein Lehrer, der besser weiß, wie man Schülern helfen kann, als es seine eigenen Lehrer gewußt hatten.

Sobald Landenberger die Neigung zum eigentlichen Genre überwunden hat, ist fast immer Wasser in seinen Bildern und menschliche Akte in und am Wasser. In diesem Scheine von oben und unten lebt die menschliche Haut. Fast von Anfang an, jedenfalls schon in ganz frühen Bildern hat Landenberger jene farbige Klarheit der Hautmalerei gehabt, an der man seine Bilder sofort erkennt, und in der er in Wahrheit unerreicht dasteht. Es ist eine organische Frische in diesem köstlichen Wechsel von kalten und warmen Hauttönen, die wie eine Offenbarung wirkt. Sonst zeigt sich auch bei Landenberger eine Entwicklung im rein Malerischen. Er ist in seinen Jugendbildern zuweilen noch hart und trüb, dann kommt er in jenen feinen lichten Grauton herein, in dem alle Dunkelheit ausgelöscht scheint und der nur durch zarte Morgen- oder Abendlichter duftig belebt ist. Aber von dem neuen Jahrhundert an macht sich ein immer entschiedeneres Bestreben geltend, kräftige Farbentöne in das Bild zu bringen, also im eigentlichen Sinne koloristisch zu wirken. Man sieht grüne Schürzen, hellviolette Gewänder, farbige Teppiche, und jedesmal ist es ein neues rein malerisches Problem, das der Künstler in Angriff nimmt.

Chr. Landenberger, Bulgarin

Dabei hält sich Landenberger in den Stoffen vorsichtig im Rahmen dessen, was seiner farbigen Kunst natürlich ist. Er hat es aufgegeben, zu er-

zählen, und schildert in der Regel einen ruhigen Zustand, der ein stilles, gesundes Leben in der farbigen Schönheit auszuströmen scheint. Aber Menschenleben ist es doch, was ihn vor allem interessiert, und bei aller Zurückhaltung im Ausdruck der Empfindung ist doch seine Malerei nie Schellengeklingel. So vortrefflich er es versteht, einmal ein rein malerisches Kunststück zu machen, wie ein totes Perlhuhn oder einen weiblichen Halbakt vor dem Spiegel, und so sicher er ist, auch damit den Blick des Kenners auf sich zu ziehen, so wenig ist er eigentlich ein Freund des l'art pour l'art. „Wenn man," sagte er einmal, „so viel gearbeitet hat, um malen zu können, so will man schließlich seine Kunst auch auf etwas Rechtes verwenden." Das oben erwähnte Beispiel von seinem ersten Plan zu einem größeren Gemälde zeigt, wohin seine Neigung ging. Kindliches Wesen hat ihn offenbar immer interessiert. Das weist in der Regel auf tieferes Gemütsleben hin. Niemand kann dieses verkennen in dem Bild der Stuttgarter Galerie „Nun ade, du stilles Haus", mit dem er seine erste Medaille erhielt. Malerisch herb in der Masse des kalten Grüns im Vordergrund, ist es doch köstlich in dem reinen farbigen Licht dieses von der Morgensonne angeglühten Flußwinkels. So ist auch der junge Handwerksgeselle, der oben auf dem grünen Hügel steht, um das „stille Haus" unten im Talwinkel noch einmal zu grüßen, von einem herben Realismus und recht verschieden von den munteren, lockigen Handwerksgesellen, wie man sie bei Richter u. a. gesehen

Chr. Landenberger, Mädchen vor dem Spiegel

hat. Aber mit seiner einfachen, natürlichen Art stiehlt er sich ebenso ins Herz wie dieses Vaterhaus im Talgrunde, das mit dem klaren Wasser vor sich, in dem es sich spiegelt, wie ein Abbild friedlich schöner Jugendtage erscheint. Selbst die Knabenakte am Wasser sind keineswegs ohne seelische Akzente. Es sind in der Regel in Haltung und Gebaren echte Buben, wenn der Künstler es sich auch versagt, ein Genrebild „Wasservergnügen" oder etwas Derartiges daraus zu machen.

Chr. Landenberger, In der Kirche

Trotzdem war es für die Freunde Landenbergers eine Überraschung, als er mit dem köstlichen Märchenbild herauskam, das uns die Prinzessin Ameleia mit dem Müller Radlauf zeigt, wie sie über die blumige Höhe reiten. Hier ist die ganze farbige Heiterkeit der Natur, die der Künstler nun so wundervoll darzustellen vermag, verwendet, um den Märchenhauch um diese Gestalten zu gießen; hier lebt man wirklich in einer Märchenwelt voll sonniger Heiterkeit, und die farbenhelle Kunst unserer Tage hat wieder einen Stoff gefunden, der sie mit vollem Leben durchströmt. Solches Märchenleben ist auch in den dekorativen Bildern, die Landenberger für das Haus des Kommerzienrats Haux in Ebingen und für das Hoftheater in Stuttgart gemalt hat. Es ist in den Landenberger eigenen Farbenzusammenstellungen, bei denen insbesondere ein helles Violett eine merkwürdige Stimmung sanfter Festlichkeit hervorruft, eine ausgesprochene Märchenlust, die in hohem Maße dem Zweck gerecht wird, einem Zimmer freundliche und poetische Stimmung zu verleihen.

Neuerdings klingt auch die religiöse Note in Landenbergers Bildern mächtig an. Auf seinen Staffeleien stehen zwei solche Bilder. Eines, das er lang gehegt hat, zeigt einen friedlich und hilfreich durch eine Volksmenge gehenden Jesus

Christian Landenberger, Das Märchen vom Müller Radlauf

von solcher Schlichtheit und solcher Innigkeit, daß er an das Beste von Rembrandt und Uhde erinnert. Er schreitet durch eine farbige Welt, aber diese wirkt nur als Folie zu der lichten Helle seines weißen Gewandes, die ihn als das „Licht der Welt" oder, um große Worte, die in der Tat nicht passen, zu vermeiden, als einen sanften Geist des Segens erscheinen lassen. Das Bild kulminiert in Farbe und Licht in dieser köstlichen Gestalt, die es zu einer mächtigen Einheit zusammenfaßt, wie es wohl das tiefste Leben in Landenbergers Kunst und Wesen offenbart. Dasselbe gilt von der prachtvollen Komposition der vom Kreuze wegwankenden, von zwei Frauen gestützten Maria.

Wie Haug, dessen Bilderzahl kaum die Zahl seiner männlichen Jahre übersteigt, ist auch Landenberger kein eigentlich fruchtbarer Maler. Dem unermüdlichen Fleiß hält die ungemein sorgfältige Vorbereitung der Bilder die Wage. Schwer nur kann sich der Künstler in Zeichnung und Malerei genugtun, und das Improvisieren ist nicht seine Sache. Wenn frühere Kritiker hie und da einmal von dem Skizzenhaften seiner Bilder sprechen, so ist das eine Verwechslung. Ein auf Gesamtwirkung gemaltes Bild ist keine Skizze und keine Studie, wie leicht auch immer über Einzelheiten hinweggegangen sein mag, die der Künstler eben um der vollen Bildwirkung willen vernachlässigen will. Im Gegenteil, Landenberger hat immer im Gegensatz zu mancher leicht hingeworfenen Impression unserer Tage volle Bildwirkung erstrebt, und sein Gefühl für Komposition, für die Stellung der Gestalten im Raum ist immer mehr anerkannt worden. DIEZ

DIE KÜNSTLER AUSSERHALB DER AKADEMIE

Wenn wir die Künstler außerhalb der Akademie, soweit das möglich ist, nach den Atelierschulen geordnet haben, in denen sie gebildet worden sind, so sind wir uns bewußt, daß damit nur der Ausgangspunkt der künstlerischen Bildung bezeichnet, eine sachliche Klassifizierung der Künstler aber nicht erreicht ist. Denn eine Schule Kellers, Haugs, auch Kalckreuths im Sinne gewisser gemeinsamer Eigentümlichkeiten des künstlerischen Schaffens gibt es nicht; höchstens bei Hölzel könnte von einer solchen geredet werden. Aber auch seine Schüler gehen, sobald sie dem unmittelbaren Einfluß des Meisters entzogen sind, vielfach aus einander.

Einer anderen sachlichen Klassifizierung der Künstler setzen sich aber erhebliche Schwierigkeiten entgegen. Nur selten ist bei der heutigen Neigung zu universeller künstlerischer Betätigung dem Künstler auch nur eine bestimmte Stoffwahl zuzuteilen. Landschaftsmalerei und Figurenmalerei, Porträtmalerei und Genremalerei sind nur selten ganz getrennt. Selbst der Stil: Impressionismus und Detailmalerei, Freilicht und Atelierlicht, dekorative oder naturalistische Auffassung ist zuweilen bei denselben Künstlern verschieden, je nachdem die Aufgabe ist, die sie vor sich haben. Wir verfahren also chronologisch und beginnen mit den im wesentlichen noch auswärts gebildeten Künstlern.

G. Gaupp, Studienkopf

Gustav Gaupp ist im wesentlichen in München gebildet, nachdem er als Lithograph, geschult von dem alten Gnauth, in Wien und London mehrere Jahre eine auskömmliche Stellung innegehabt hatte. Er landete schließlich in der Pilotyschule und verdankt ihr neben einer Reihe von Entwürfen zu geschichtlichen Gemälden („Einbringung eines gefangenen Raubritters") einen dekorativen Auftrag in dem Pringsheimschen Palais zu Berlin, das die Pilotyschüler miteinander ausmalten. Gaupps Anteil, „Die Quelle", erinnert an den Stil Makarts. Aber schon damals betrachtete er das Porträt als die ihm eigentlich liegende Aufgabe. Von 1880—1884 war er als Porträtmaler in Hamburg und London tätig, wie später in Rom. In Stuttgart malte er z. B. die Porträte des Ministers von Sarwey und des Architekten Neckelmann, die Gemäldegalerie besitzt von ihm das des Musikers Hans Richter. Das zweite Bild Gaupps in der Gemäldegalerie, von dem Gaupp noch die reizvolle Skizze besitzt, die ihm den Auftrag verschafft hat, der schachspielende Kardinal, ist noch ein Genrebild im historischen Geschmack. Neuerdings liebt es Gaupp, Akte im Freien zu malen, in denen es ihm um das Spiel der Fleischtöne im Lichte zu tun ist. Die Linienführung will er aber nicht vernachlässigen, wie überhaupt seine ganze Richtung mehr auf das Zeichnerische als das Malerische weist.

A. Specht, Löwe im Käfig

Eine ähnliche Laufbahn wie Gaupp: vom Lithographen durch arbeits-und verdienstreiche Jahre hindurch zum Maler, und in der Malerei von farbiger Frische zu einem

mehr grauen luftigen Ton hindurch, hat auch August Specht gemacht, der Bruder des bekannten und vielbeschäftigten Tiermalers und Tierillustrators Friedrich Specht. Erst am Ende seiner dreißiger Jahre gelang es ihm, auf die Kunstschule zu kommen, in die er gleich als Atelierschüler eintrat. Ein an Studien reiches Leben führte ihn aber dann weit in der Welt herum, in die Alpen und an die Nordsee, nach Paris und Hamburg, nach Berlin und Dresden, Köln und Leipzig. Seine frühesten Bilder, Bauernhöfe, malerische Hütten, sind frischfarbig und etwas brauntonig. Sie verkauften sich rasch und teilweise wiederholt. Seine neueren Bilder, „Jagdbeute im Schnee", „Keiler im Schnee", „Januarhirsch", haben Luft und Licht und zeigen sorgfältiges Studium im Freien, während er, wenn es das Thema mit sich bringt, auch gern noch einmal tiefer in die Farbe greift (Krevettenfischer in Oostdunkerke u. a.) Seine ausgebildete Zeichenfähigkeit zeigt sich auch in Buchillustrationen.

H. Plock, Im Waldsee

Noch viel entschiedener als bei diesen beiden ist die zeichnerische Richtung bei Richard Ernst Keppler, der sich mit der Zeit ganz der Illustration zugewendet hat. Er ist vom Polytechnikum zu der Kunstschule übergegangen, wo er noch den Einfluß von Neher erfahren hat. Dann hat er in München und Wien weiterstudiert und dort einen entscheidenden Anstoß durch Moritz von Schwind bekommen. Märchenfriese sind es, durch die er zuerst einen starken Erfolg erzielte („Schäfer und Schlange" im Palais Schmidt-Sugg, Wien, „Der Mönch und das Waldvöglein" im hiesigen Privatbesitz). Eine Allegorie der ärztlichen Wissenschaft von ihm (Ölbild) ist nach Boston in Nordamerika gekommen. Von 1870 an hat er für fast alle größeren Verlagsanstalten Deutschlands, Österreichs und der Schweiz Buchschmuck und Illustrationen gezeichnet.

Wie Keppler gehört auch der um sieben Jahre jüngere Hermann Plock den in den fünfziger Jahren Geborenen an. Als einen auswärts Geschulten kann man ihn nur insofern betrachten, als er den ersten künstlerischen Unterricht im Zeichnen und Modellieren bei seinem Vater empfing, der ein geschickter Modelleur der Wasseralfinger Hüttenwerke gewesen ist. Vom zwanzigsten Jahre an finden wir ihn an der Stuttgarter Akademie bei Grünenwald, Häberlin,

Keller und Schraudolph, Ende der achtziger Jahre geht er nach Italien, und dann wohnte und arbeitete er in Stuttgart, bis ihn die heimtückische Krankheit ergriff, an der er noch jetzt in seiner Heimat daniederliegt. Stuttgart birgt noch manch schönes Porträt von ihm; auch landschaftliche Studien kann man da und dort finden. Seine Seele aber liegt in Bildern wie das „kranke Kind" (einst im Besitz der Königin Olga) oder das am Wasser vom Felde heimkehrende Liebespaar oder auch in dem beim Gebet am Kreuz vom Blitz erschlagenen Schäfer, einem Bilde, das zeigt, wie stark der Künstler von Welt-

H. Plock, Das kranke Kind

anschauungsfragen bewegt war. Das beste, was er geschaffen hat, wird das Bild der Gemäldegalerie bleiben: der am Abend ruhende Schäfer, dessen Blicke das eben angezündete Licht der Mühle in jenem „kühlen Grunde" suchen. An Harmonie der graulichen Farbe, an feiner Beobachtung der kalten und warmen Töne, an vollendetem Ausdruck der Stimmung bleibt es eine der besten Leistungen der Zeit, in seiner tiefen Stimmung gleich erfreulich für den Künstler wie für den Laien.

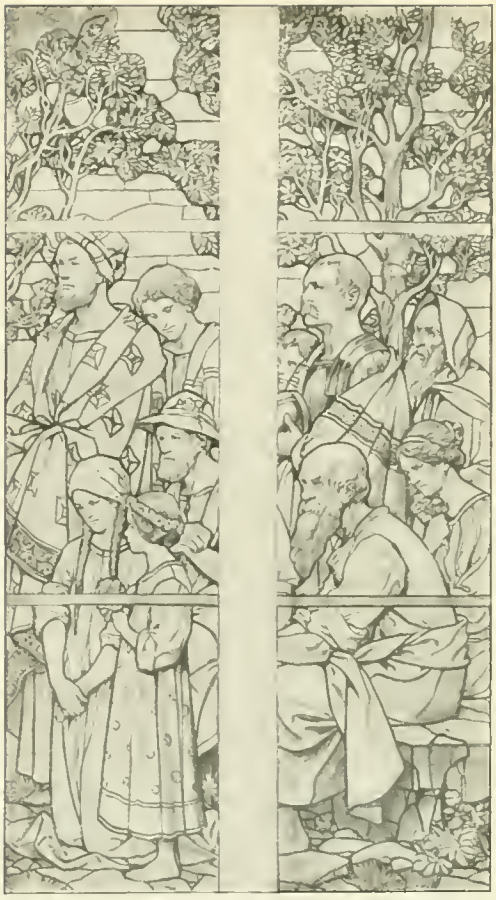
Das geschichtliche und religiöse Genre, das auch in Kepplers Illustrationen eine reiche Bearbeitung gefunden hat, hat sich dann einen eigenen Herold geschaffen in Rudolf Yelin, der mit seiner Geburt schon den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts angehört. Er war wie Speyer ursprünglich Theologe

Badende Buben

Hermann Plever

Stuttgart, Kgl. Gemäldegalerie

und hat selbst noch das philosophische Jahr des Stiftes in Tübingen mitgemacht. Mit nicht ganz zwanzig Jahren ging er dann nach München, wo ihn Herterich, damals Korrektor am Abendakt, stark anzog. Im Aktzeichnen war er einer der ersten. Liezenmeyer dagegen vermochte mit diesem Schwaben nichts anzufangen. Er ging dann nach kurzer Zeit zu Keller nach Stuttgart. Von da folgte er einigen Freunden, den beiden Schuster-Woldan u. a., nach Frankfurt zu Frank Kirchbach, um zu Stille und Sammlung zu gelangen. Die stärksten Eindrücke machten ihm die besseren „Cornelianer", besonders Steinle, an den auch seine ersten Sachen in Farbe und Zeichnung erinnern. Gleich darauf bekam Yelin eine schöne Aufgabe für Glasgemälde in seiner Vaterstadt Reutlingen, dann in der Stiftskirche zu Stuttgart, eine Aufgabe, die ihm freilich wegen mangelnder Freiheit wie wegen unvollkommener Übung zur Qual wurde, und seit der Zeit ist er einer der gesuchtesten



R. Yelin, Kirchenfenster

R. Yelin, St. Matthäus, Glasmalerei

Kirchenmaler, dessen Werke sich in Preußen, Hannover, Hessen und Sachsen ebenso wie in Württemberg finden. Er ist anfangs noch etwas nazarenisch angehaucht, und eine sanfte lyrische Stimmung, ein Ton gleichmäßiger Andacht ist ihm immer geblieben. Aber sein Strich wird immer kräftiger, männlicher; der Stil der deutschen Renaissance, ja selbst der Gotik tritt nicht nur in der energischen Faltung der Gewänder, sondern auch in den scharf geschnittenen Gesichtern zutage, von denen sich manche (wie z. B. Moses in der Protestationskirche zu Speyer)

H. Pleuer, Bildnis von R. Haug

zu ernster Größe erheben. Vollendet scheint sein Stil in den Fenstergemälden für die Marienkirche in Reutlingen, in denen er den Zug zur Kirche mit einer mächtigen Prophetengestalt und dann den Brunnen des Lebens dargestellt hat. Ein unermüdlicher Zeichner, ein heiterer Märchenplauderer: so lernt man ihn aus seinen Skizzenbüchern und manchen Einzelblättern kennen; daß er aber auch Charaktertypen der Straße in der frappantesten Silhouette mit ausgesprochenem Humor darstellen kann, das würde man hinter dem Maler von Kirchenbildern und Kirchenfenstern kaum suchen.

Ein anderer vielbeschäftigter Kirchenmaler ist der Sohn des Patriarchen unter den württembergischen Malern, des Schöpfers der „Waisen" in der Gemäldegalerie, des jüngst verstorbenen Karl Bauerle. Karl Theodor Bauerle ist in einer ganzen Reihe von württembergischen und auswärtigen Kirchen mit Wandmalereien, in anderen mit Tafelbildern vertreten. Die Innigkeit, die diese Bilder zeigen, hat er von seinem trefflichen Vater geerbt. In der letzten Zeit ist er übrigens nur wenig mehr hervorgetreten.

* * *

Hermann Pleuer. Fast zweihundert Bilder waren es, welche die Gedächtnisausstellung für den allzufrüh verstorbenen Hermann Pleuer im April und Mai 1911 in den Räumen der Gemäldegalerie versammelte; und dabei sind, wie die Vorrede zum Katalog dieser Ausstellung sagte, um der Beschränktheit des Raumes willen noch Dutzende von wahrhaft bedeutenden, für die Entwicklung des Malers charakteristischen Bildern zurückgestellt worden,

während auf andere zum voraus verzichtet werden mußte. Dies zeigt in den 47 Lebens- und 20—25 Künstlerjahren, die dem Maler vergönnt waren, eine ungeheure Fruchtbarkeit, namentlich wenn man bedenkt, daß unter den 200 Bildern eine Reihe großer Leinwanden hingen, die die Arbeit von Monaten darstellten. Aber im großen ganzen weist die Zahl der Werke schon von vornherein nicht nur auf einen Impressionisten, sondern auch zum Teil auf einen improvisierenden Künstler hin, und das ist Pleuer auch gewesen oder vielmehr geworden: denn in seiner Jugend führte er so sorgfältig aus wie nur einer, und seine Bilder machen den Eindruck der genauesten Überlegung. Daß die Entwicklung zum Impressionismus in seinem Talent lag, kann man mit Sicherheit behaupten; das Improvisieren hängt möglicherweise mit seinen Lebensschicksalen zusammen; mit dem herben Kampf um die Existenz, der ihm nicht gestattete, das Ausreifen eines Werkes mit ruhigem Geiste abzuwarten.

Das Leben hat Pleuer rauh angefaßt, und wenn auch sein Charakter und das Ansprechende in seinem Wesen ihm eine Reihe von treuen Freunden verschaffte, und wenn auch seine Kunst bald einige Sammler und Kunstverständige mächtig anzog, so wollte es ihm doch nicht recht gelingen, die Geltung zu erreichen, die ihm zweifellos gebührte, und die Preise zu erzielen, auf die er ein Recht hatte. Kaum stand die Leinwand fertig auf der Staffelei, so war er oft gezwungen, sie zu jedem Preis zu verkaufen; ja er mußte froh sein, daß er Männer fand, die hinlänglich Vertrauen auf seine künstlerische Persönlichkeit hatten, um ihm à fond perdu ein Drittel oder auch ein Fünftel des Wertes zu zahlen, den er vernünftigerweise hätte in Anspruch nehmen können.

H. Pleuer, Badende Mädchen

Schmerzlich muß es empfunden werden, daß es sich nicht schicken wollte, ihn durch eine Lehrstelle an der Akademie aus seiner unsicheren Lage herauszureißen. Als er reif und anerkannt genug war, um auf eine solche Stelle hoffen zu dürfen, mußte ihm Landenberger mit seinem weit über Deutschland verbreiteten Ruhm vorgehen.

Pleuer stammt aus einem Hause, dem die Kunst nicht fremd war: sein Vater war Graveur. Nachdem er die Zeichenschule bei Herdtle durchgemacht hatte, war der angehende Künstler eine Zeitlang bei seinem Vater als Graveur und Ziseleur tätig. Mit 16 Jahren kam er auf die Kunstgewerbeschule, darauf in die Akademie, wo er den mehrfach geschilderten Studiengang durchmachte, Grünenwald und Häberlin als Lehrer hatte und schließlich von der Sehnsucht nach frischerem Leben und realistischer Kunst nach München getrieben wurde. Wie Haug studierte er dort bei Seitz und kehrte nach einigen Jahren nach Stuttgart zurück. Während aber Haug nach einer langen, mit Handwerksarbeit gefüllten Pause raschen Ruhm errang, ist Pleuer schwer und mühsam durchgedrungen. Was für Werke hatte er in den neunziger Jahren geschaffen! Aber es war nur wenige Jahre vor seinem Tode, als die Kollektivausstellung, die ihm die Münchener Sezession veranstaltete, ihn stärker in den Vordergrund rückte, und trotz begeisterter Anerkennung von einzelnen kunstverständigen Kritikern war auch selbst damals der Eindruck mehr der einer wider Willen abgezwungenen Achtung als der einer begeisterten Hingabe an die gewaltige Leistung.

Die Zeit wird dem Wert dieses großen Talents sicher gerechter werden, und um an dieser Wandlung mitzuarbeiten, müssen wir versuchen, so nüchtern als möglich die Umrisse seiner Künstlerpersönlichkeit zu zeichnen und die Punkte aufzuweisen, wo er seine Zeitgenossen überragte.

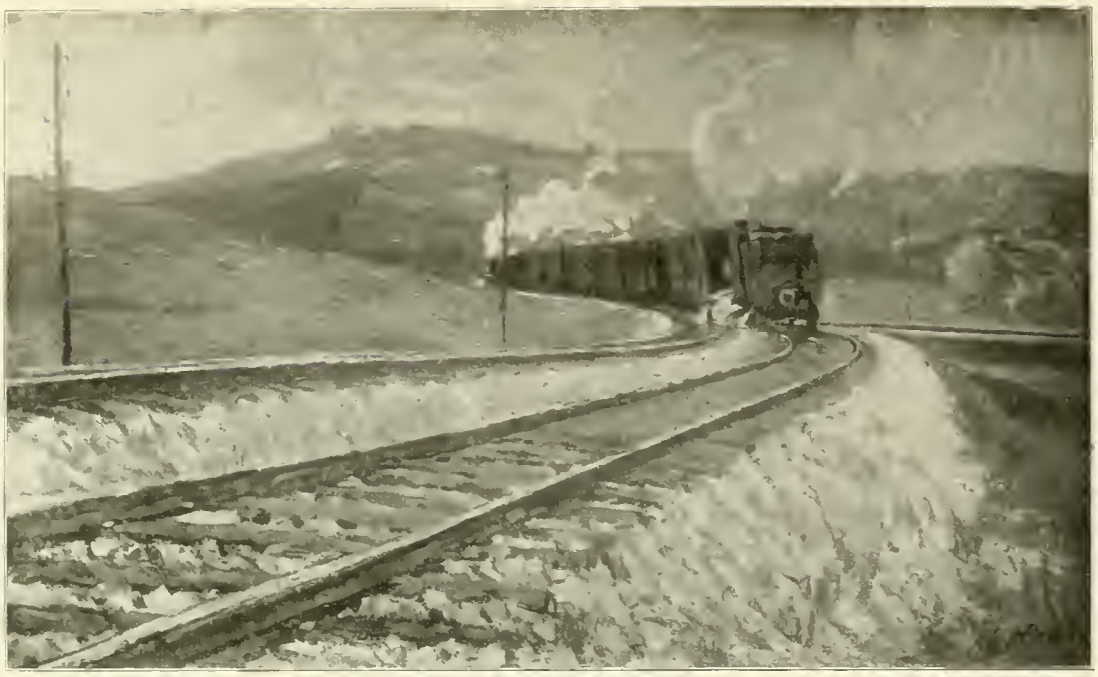
Gehen wir von dem Stofflichen aus, so bleibt es der unvergängliche und auch unbezweifelbare Ruhm Pleuers, daß er für die Kunst ein Gebiet erobert hat, das sonst ganz der Prosa des Lebens überwiesen wird: die Eisenbahn. Auch andere haben Eisenbahnen gemalt, aber wer hat wie Pleuer das Malerische darin gefaßt, so wie es Turner seinerzeit in jenem ersten Eisenbahnbild getan hat? Er hat das Gebiet erobert, er hat es der Kunst unterworfen. Er hat die gewaltige Seele, den Dämon in diesen Ungeheuern der modernen Technik empfunden; er hat ihn gefühlt in den dunklen Massen, die daherbrausen, in dem qualmenden Rauch und Dampf, den sie in die Lüfte schicken, in jenen finsteren Tiefen, mit denen sie die Lüfte des Abends oder den grauen Dunst des Wintertags färben, und er hat diese dämonische Seele in so gewaltigen Impressionen zur Erscheinung, zum Sprechen gebracht, daß sie nicht Neugier, Staunen oder Interesse, sondern jene Mischung von Schrecken und Bewunderung erregt, die als eines der stärksten Gefühle gelten muß, die die Kunst zu vermitteln berufen ist. Daß er damit an die Seite von großen modernen Realisten wie Dickens und Zola tritt, ist nicht zufällig. Zola hat ihn mächtig gepackt; bis zum Pessimismus, bis zur Verzweiflung ist er in diese Weltanschauung eingedrungen, und wenn er sich später innerlich von dem ihm so befreundeten Haug getrennt hat, so liegt ein Grund davon darin,

Hermann Pleuer, Die Freunde

daß dieser mit seiner lebenbejahenden Natur den Weg in diese Tiefen nicht mitmachen konnte. Gewiß, nicht jede Eisenbahn, die Pleuer gemalt hat, ist eine gleich gewaltige Vision; aber man achte einmal darauf, wie er die trockenen und prosaischen Einzelheiten dieses mechanischen Systems, wie er die Schienen, die Rückseiten der Häuser behandelt hat, und vergleiche das mit anderen Bildern aus den „Stätten der Arbeit"; man wird dann jenen Zug nicht verkennen, von dem ich oben gesagt habe, daß er die künstlerische Natur von dem künstlerischen Talent unterscheidet: die machtvolle Unterordnung aller Einzelheiten unter den Zweck eines Stimmungsausdrucks. Das kann kein bloßer Nachschreiber der Wirklichkeit machen, das macht nur der Dämon des Künstlertums, der echte künstlerische Poet, der Mann der künstlerischen Phantasie.

H. Pleuer, Bildnis von H. Tafel

Ich habe seinerzeit gesagt und bin noch der Meinung, daß mit der starken Phantasie, die eine so zähe Wirklichkeit zu Feuer machen kann, der zweite Zug zusammenhängt, der jedem Kenner von Pleuers Lebenswerk auffallen muß, die von Anfang an vorhandene Freude Pleuers am Dunkeln. Die Phantasie liebt das Dunkel, das sie anregt, das Geheimnisvolle, Ahnungsvolle, das in ihm liegt. Pleuer ist nicht nur anfangs schwarz und tintig, wie es alle unsere Jungen, auch Reiniger und Haug, am Anfang waren, sondern er bleibt dabei und sucht seine Rechtfertigung in den Dämmerungen und Nächten, die er malt. Er schwelgt im Dunkel. Die beiden Maler im Atelier, „Der Abschied" der Gemäldegalerie, das „Amen", das „Gebet", alle die Mondscheinbilder mit den badenden Frauen am Wasser, mit dem Liebespaar, mit dem Weihnachtsengel, die Straße in Beihingen: überall Dämmerung, Mondschein oder volle Nacht, von leichten Streifen des Lichts erhellt oder von kaltem Schimmer über-



H. Pleuer, Die große Kurve

gossen. Aber wie macht er das! Man sehe einmal die Mondscheinbilder der letzten zwanzig Jahre durch, wie viele Maleraugen scharf genug waren, um dieses kalte Licht und diese warmen Schatten zu sehen und den eigentümlichen Lichtzauber der Mondnacht zum Gefühl zu bringen, um solche Menschenleiber in Licht und Schatten der Mondnacht zu modellieren und noch malerisch zu beleben. Denn es ist sicher: dieser gewaltige Realist ist nicht nur zugleich ein träumender Poet, ein Mann der Visionen, sondern auch ein gewaltiger Maler.

Seine malerischen Eigenschaften offenbaren sich in der Art, wie er das Dunkel, in das er seine Gestalten hüllt, farbig zu beleben weiß. Der „Abschied" in der Gemäldegalerie stellt eine Szene in tiefer Dämmerung dar, kaum erhellt von dem ersten Schimmer des Tageslichts, das durch den Spalt der Türe hereinfällt: aber wie belebt sich diese große dunkle Fläche mit farbigen Tönen, wenn der Beschauer vor ihr steht; wie fängt es an, auf den grauen oder braunen Flächen zu schimmern, wie ist es dem Künstler gelungen, das geheime Farbenleben dieser Flächen zu entfalten, so daß kein gleichgültiges oder langweiliges Fleckchen übrigbleibt. Man hat, als das Bild zuerst der Ankaufskommission vorlag, aus der damaligen Gewohnheit heraus, die für Genrebilder eine gewisse mäßige Größe vorschrieb, es für zu groß gehalten. Es wäre nur dann zu groß, wenn der Künstler nicht verstanden hätte, die große Fläche malerisch zu beleben, oder wenn in der Auffassung etwas Kleines und Spielerisches läge, das mit dem großen Format im Widerspruch stünde. Allein dieses abschiednehmende Liebespaar hat etwas durchaus Großzügiges an sich; es kann ebensogut am Rande des Todes stehen wie Romeo und Julia. Darauf muß man achten, wie allmählich die Farbe in diese Finsternisse dringt, wie erquickend man

dieses Hervorblühen der Farbe aus der Finsternis oder dem Dunkel empfindet, und wie bewußt der Künstler auf diese Wirkung hinarbeitet. Dann wie er sich darin von Stufe zu Stufe unablässig strebend entwickelt hat.

Man verfolge einmal den Weg von den fein gezeichneten dunklen, von zartem Licht umsäumten Akten seiner Frühzeit bis zu den badenden Frauen im Besitz des Freiherrn von König-Fachsenfeld, des treuen Freundes seiner Kunst, dem er so manche Erleichterung seiner späteren Jahre verdankt, und von den badenden Frauen mit der verblüffenden Ehrlichkeit ihres diffusen Tageslichtes bis zu den lichten, breiten, kontrastierenden Farbflächen der „großen Kurve"! Nimmt man alles, was dazwischen liegt: diese finsteren, qualmenden Lokomotiven mit den im Abendlicht leuchtenden farbigen Häusern im Hintergrund; diese mitten im hereindämmernden Abend heimgehenden dunklen Arbeitergestalten; diese Heizer im Maschinenschuppen neben der blauschwarz schimmernden Lokomotive mit dem konzentrierten Licht, das hereinfällt, während sie sich den Kohlenstaub vom Leibe waschen: man mag es ansehen, wie man will, es kommt eine machtvolle Künstlernatur zutage, die wohl oft im Improvisieren steckengeblieben ist, die es häufig nicht zu jener inneren Reife und Geschlossenheit der Komposition, zu jener Selbstverständlichkeit und Notwendigkeit der Erscheinung, zur eigentlichen Vollendung gebracht hat, die aber nur um so entschiedener die elementare Wucht und Größe der Begabung dokumentiert. Wie manche Generation kann noch von Pleuer lernen,

O. Jung, Doppelbildnis

von den Problemen, die in seinen Bildern spuken, von den Lösungen, die da und dort auftauchen! Denn nicht die Vollendung ist es, von der man lernen kann, sondern das machtvolle Werden.

An Pleuer schließen wir gleich einen anderen Meister des Dunklen, Amandus Faure, an. Von seinem ersten Auftreten an hat er die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes durch seine ganz bestimmte Eigenart und durch die Sicherheit auf sich gezogen, mit der er sie geltend machte. Auch er ist ein Mann von starker und höchst beweglicher Phantasie. Sie lockte ihn als Kind schon in die Kreise des Zirkus und des Artistenvolkes, das ihn bewohnt, sie läßt ihn immer wieder das Aufzucken oder Aufglimmen der Lichter in dem Dunkel darstellen; ein weites Rund, in dem sich schattenhafte Gesichter und Gestalten, von Lichtfunken flüchtig erhellt, bewegen; matt erhellte Winkel, in denen der Clown die Hände über der Lampe wärmt und die „Schwestern" so fremden Namens ihm gemütlich aneinandergelehnt zusehen; Blicke in beleuchtete Bühnen über dunkle Köpfe hinweg. Hier ist er ganz Maler, im Anfang etwas trüb, zuweilen im Braunen steckenbleibend, endlich zu prachtvoller Farbigkeit hindurchdringend, von der sein neuestes großes Bild, „Simson und Delila", die Vollendung dieser ganzen Richtung, das schönste Beispiel gibt. Aber dazwischen hat sich eine andere Bewegung in ihm angemeldet. Ein Psychologe tritt auf, der meisterlich charakterisiert, ein Satiriker, der grotesk karikiert. Dabei ändert er instinktmäßig den Ton der Bilder, wird hell, geht aus der poetischen Dämmerung der Nacht und der Kulissen in das scharfe graue Licht des Tages, seine Farben wandeln sich ins Kalte, um den seelischen Gehalt unverhüllt an den Tag zu bringen. Welche machtvolle und geniale Charakteristik der Irren, der Verbrecher, die ihren Tagesspaziergang machen! Und dieser Hogarth ist derselbe, der in reizenden Sträußen von Feldblumen, schlecht und recht gemalt, nur durch das Arrangement sich über das Gewöhnliche hinaushebend, eben durch den gänzlichen Mangel an all dem anspruchsvollen Pomp, den wir sonst in Blumendarstellungen uns gefallen lassen müssen, so erquicklich wirkt.

A. Schmidt, Sommer

Amandus Faure, Zirkus

Amandus Faure
Marokkanischer Spiegeltanz

Robert Weise
Bildnis

Besitzer: Leo Schoeller, Düren i. Rh

Nicht bloß des Stoffes wegen, den auch er gern aus dem Zirkus holt, sondern auch wegen seiner künstlerischen Art reiht sich hier Hans Molfenter an, der, wie Faure, vielfach die aus dem Dunkel sich entwickelnde Farbe zu seinem Thema gemacht hat. Vor allem hat auch er die Lust am Farbig-Exotischen, am Phantastischen, an den romantischen Gesellschaftsschichten dieser nüchtern gewordenen Welt. Sie behandelt er mit entschiedener Frische. Flüchtige Zirkusszenen faßt er in raschen Impressionen auf, bald in sonniger Farbigkeit, wie sie sich im Freien entwickeln, bald in dem eigentümlich farbig belebten Dunkel des Interieurs. Überall macht sich der Trieb bemerklich, etwas Ganzes, Durchgefühltes zu geben. Selbst das wilde Tier, dem er sich gern widmet, will er nicht bloß als Farbfleck geben, sondern in seiner Wildheit charakterisieren, und diesem Zweck dient ihm Farbe und Beleuchtung. Nimmt man diesen Zug zu einer Kunst von innen heraus, die Energie, mit der der frühere Lithograph, der erst mit 20 Jahren auf die Kunstschule kam, sofort seinen Weg als Maler einschlug, die charaktervolle Entschlossenheit, mit der er seine italienischen Studien vernichtete, weil sie ihm nicht genügend aus dem Vollen geschöpft schienen, die mächtigen Eindrücke, die er von der italienischen Kunst, insbesondere von Michelangelo, bekam, ohne sich im mindesten durch sie aus dem Weg bringen zu lassen, so hat man allen Grund, hier eine jener oben geschilderten künstlerischen Naturen und also eine der besten Hoffnungen unserer Stuttgarter Kunst zu erkennen.

A. Eckener, Schleswig-Holsteinische Veteranen

* * *

Otto Jung, geb. 1867, hat zwar die ersten Jahre seines akademischen Studiums an unserer Kunstschule zugebracht, ist aber dann noch vier Jahre nach Karlsruhe gegangen, um dort unter Ritter und Claus Meyer seine Studien zu vollenden. Er ist dann hierher zurückgekehrt und hat vielfach als Lehrer gewirkt. Manche feine, grautonige Landschaft ist schon von ihm gesehen worden, und äußerlich betrachtet nimmt die Landschaft einen großen Teil seiner Tätigkeit ein. Seiner Neigung nach aber ist er Figurenmaler, und insbesondere ist es eine gewisse Art von Porträt, das er pflegt: das Porträt in der Landschaft; nicht als ein eigentliches Freilichtbild durchgeführt, sondern so, daß die Landschaft nur dazu dient, dem Porträt, das nach ihr gestimmt wird, die feinen grauen Töne zu geben, an denen der Künstler seine Freude hat. Das Zeichnerische in den Bildern, das Jungs Stärke ist, kommt auf diese Weise reiner zur Wirkung, und die Fähigkeit des Künstlers, zu gruppieren und in schönen Silhouetten zu sehen, Stellung und Haltung natürlich und doch stimmungsvoll zu machen, macht sich vielfach mit Anmut geltend.

A. Eckener, Alte Tanten (Radierung)

R. Ehinger, Zirkus (Radierung)

Einen vollen Schritt in das malerische Sehen der Gegenwart hinein, in das wirkliche Freilicht, hat dagegen der gleichaltrige Alfred Schmidt, geboren in Dresden, gemacht. Er hängt mit der Familie Rietschels zusammen; im 19. Jahre ist er zur Kunst übergegangen, und die Verwandtschaft mit dem zweiten Direktor der Karlsruher Kunsthalle, Dr. Kölitz, brachte ihn nach Karlsruhe. Dort durchlief er die Akademie, brachte aber zwischenhinein ein Jahr in Paris und in der Bretagne zu. Stärkeren Einfluß empfing er aber nur von Baisch; mit Kalckreuth, an den er sich angeschlossen hatte, siedelte er dann nach Stuttgart über, wo er bald eine Malschule für Damen zu halten anfing. Früher im Donautal (Gutenstein), dann am Ammersee (Diessen) studierend, hat er bald das Anekdotische, mit dem er anfing, beiseite gelassen und sich, wie Landenberger, dem Reiz des Wassers und des Aktes am Wasser hingegeben. Er sieht durchaus malerisch und ist deswegen reich an Stimmung. Sein „Abendfrieden" (Motiv aus dem Eselsburger Tal bei Heidenheim) mit einem vom Rücken gesehenen Liebespaar auf der Bank, ein Badeplatz mit stehender und sitzender weiblicher Figur, ein Bild von seltener Frische der Naturstimmung, charakterisieren ihn aufs beste.

Alexander Eckener, der im Jahre des großen Krieges geboren ist, hat seine Heimat noch weiter im Norden; er stammt aus Flensburg und hat auch dänisches Blut in seinen Adern; ein kräftiges Bauerngeschlecht ist es, aus dem er hervorging. Seine ersten Zeichenversuche machte er an Tieren, besonders Pferden. Vom Realgymnasium ging er mit 19 Jahren an die Münchener Akademie, wo er den Zeichenunterricht bei dem älteren Herterich genoß und gleich darauf bei Rath (der das Radieren noch wie ein Alchimist

P. Huber, Damenbildnis

betrieb) radieren lernte. Die zeichnerische Neigung war so stark, daß ihn der Mallehrer (Wagner) hinauswarf; er ging dann nach Haus und malte wider Willen, da ihm das Material zum Radieren fehlte, Naturstudien. Endlich fand er bei Kalckreuth, der ihn durch seine ganze Natur anzog, zwar nicht gerade viel künstlerische Einzelhilfe (das war nicht Kalckreuths Sache), aber jene kräftige Anregung, die so wohltätig ist, weil sie Mut und Zuversicht gibt. So lebt er seit 1900 in Stuttgart, macht die Nord- und Ostseeküste, aber auch die Königsbronner Hüttenwerke zu seinen Studienplätzen für die Malerei und wurde nach dem Tode Kräutles 1908 zum Radierlehrer an die Akademie berufen. In seiner Malerei liebt er Strandbilder mit schimmernder See, einsame Höfe mit ihren farbigen Wänden, aber besonders die derben Charakterköpfe der Bauern und Fischer, an deren Verwitterung er als Maler und Mensch Freude hat; in der Graphik ist er sich der Tragweite der Techniken voll bewußt, weiß kalte und warme Nadel gleichgut zu behandeln und bringt aus der Radierung häufig (wie z. B. in dem „Abschied" von Pleuer) ein farbiges Leben heraus, das malerisch anmutet. Unter Eckeners Schülern muß an erster Stelle der tüchtige Radierer Robert Ehinger genannt werden.

R. Weise, Knabenbildnis

Ganz fern von dem herben Realismus des Norddeutschen ist Paul Huber, der von seinem Lehrer Gysis die Freude an der schönen Linie, an der bildmäßigen Stellung der Gestalten überkommen hat. Er begann seine Studien unter Grünenwald, Igler und Keller in Stuttgart, setzte sie in München fort und vollendete sie bei Julian in Paris, wo er sich mit einem hübschen Kompositionstalent bald Erfolge errang und den Wettstreit der ganzen internationalen Malergesellschaft in eifriger Arbeit mitmachte. Er kehrte dann nach Stuttgart zurück, wo er seither einer der meistbeschäftigten Porträtmaler ist; über hundert Bildnisse von ihm sind hier zu finden. Was er in diesen anstrebt, ist neben dem geschmackvollen Arrangement die schöne Linie und die vornehme Charakteristik. Das hier abgebildete Frauenporträt kennzeichnet ihn durchaus; und wenn ihn auch seine Neigung auf das Gebiet der dekorativen Malerei locken würde — eine Mosaik für ein Grabdenkmal gibt von dieser Neigung neuerdings Kunde —, wenn ihn zuweilen sogar der Lichtreiz eines Interieurs in die moderne Richtung lenkt, so scheint doch das Talent dieses Künstlers in der Porträtmalerei zu kulminieren.

Ihr hat sich auch mehr und mehr der mit Huber gleichaltrige Robert Weise zugewandt, der nach langem Aufenthalt in Gottlieben am Bodensee

Alexander Eckener, Schwäbischer Landweg

durch den Verein Württembergischer Kunstfreunde nach Stuttgart gerufen wurde, um mit seinem schönen Talent der Stuttgarter Künstlerschaft eine neue kräftige Note zuzuführen. Weise hat die künstlerische Begabung wohl

R. Weise, Die Städterin

von dem Hoffmannschen Zweige seiner Familie geerbt, in dem künstlerische Bestrebungen ziemlich vielseitig vorhanden waren (der Maler Robert Hoffmann gehört auch der Familie an), hat aber auch in dem Hause seines Vaters, des bekannten Buchhändlers, vielfache Anregung erfahren. So ist er nach kurzer militärischer Laufbahn, aus der ihn eine Erkrankung herauswarf, mit 19 Jahren

F. Lang, Papagei (Farbiger Holzschnitt)

nach Düsseldorf gekommen, wo er von Artur Kampf am stärksten beeinflußt wurde. Zu Schulkameraden hatte er jene jungen Leute, die später die Worpsweder Malerkolonie gründeten. In Paris bei Julian, auf Reisen in Spanien, wo er Velazquez kopierte, vollendete er dann seine Bildung. In München, wo er sich zuerst ansiedelte, war er unter den Gründern der Scholle, an deren breite Flächigkeit er indes kaum erinnert. Von 1901 an, wo er sich in Gottlieben niederließ, folgen die Werke, die ihn berühmt gemacht haben, jene pikante Lösung des Problems des Freilichtporträts, die ihm eigen ist. Die „Städterin", 1901, im Besitz des Grafen Raczinski, erhielt die goldene Medaille, 1904 malte er das Familienbildnis in der Pinakothek, das in seiner frischen Natürlichkeit und Herbheit immer etwas Erquickendes behalten wird; im selben Jahre die „Dame in Herbstlandschaft" (Nationalgalerie Berlin) und im Jahre darauf die „blaue Stunde". In allen diesen Leistungen hat er sich jedesmal zu einem neuen Problem zusammengerafft und etwas voll Charakteristisches erreicht. So auch in der „Mutter Erde" der Stuttgarter Galerie, einem in manchen Beziehungen inkommensurabeln Bild, das in seiner Mischung von Natur und Komposition, malerischen und zeichnerischen Reizen, Wirklichkeit und Idealität einen eigentümlichen Zauber hat, ohne ganz die überzeugende Wahrheit seiner früheren Werke zu erreichen. Das Bild des Kaisers, das Weise für Wiesbaden malte, hat ihn dann für eine Reihe von Jahren auf das Gebiet des Porträts geführt, wo er nicht immer Gelegenheit hatte, seine eigentümlichen Vorzüge, zu denen auch ein kapriziöser Formsinn gehört, voll zu entfalten.

Prachtvoll ringt sich seine Natur erst wieder durch in dem Porträt der Tänzerin Napierkowska.

Von einer erquicklichen Klarheit und Entschiedenheit ist das künstlerische Leben bei einem anderen echten Schwaben, bei Fritz Lang. Die künstlerische Begabung hat Lang von dem Vater, einem geschickten Zeichner, dem langjährigen Redakteur des „Schwäbischen Merkur", geerbt. Er ist ungefähr zwei Jahre auf der hiesigen Kunstschule gewesen und hat da noch bei Kräutle radieren gelernt. Dann ist er infolge eines Konflikts mit dem Lehrerkollegium, der damals viel Staub aufwirbelte, nach Karlsruhe gegangen, wo er von Weishaupt die stärksten Anregungen empfing. Weishaupt hat ihm seinen Stoff, die Tierwelt, erschlossen und ihm die grauen Töne gegeben, die seine früheren Bilder aufweisen. Indes hat er als Maler offenbar auch noch andere Einwirkungen erfahren. Er wird bald farbiger, tiefer und dunkler in den Tönen, stellt (z. B. bei dem Bilde des Schloßplatzes, das ihn lang beschäftigt hat) sich etwa in die Linie von Pleuer nud folgt dann seinem eigenen Instinkt. Seine neuesten Bilder, wie der radschlagende Pfau oder die Goldfische, lassen die Farbe aus dem Dunkeln aufglühen. Eine viel höhere Bedeutung aber, ja eine klassische Vollendung zeigt er als Holzschneider, nicht nur durch den Reiz der echtesten Holzschnitttechnik und einer ihr entsprechenden farbigen Behandlung, sondern durch eine meisterhafte Auffassung des Gegenstandes, die liebevolle Beobachtung, den köstlichen Humor in der Darstellung der Tier- und Märchenwelt. Seine „Jagd nach dem Glück", sein Vogelbuch, seine Märchenbilder mit ihrem köstlichen Titelblatt sind mit ihrer sicheren Zeichnung, ihrer gesunden Natürlichkeit, ihrem frischen Humor hoch zu bewertende Leistungen, und es nimmt den Beschauer nur Wunder, daß sich der Buchhandel nicht längst dieser trefflichen Sachen bemächtigt hat.

F. Lang, Am Schloßplatz

Als einen im wesentlichen autodidaktisch gebildeten Künstler bezeichnet sich selbst Reinhold Nägele, dessen Erscheinen in den Aus-

R. Nägele, Markt

stellungen des Kunstvereins sofort die allgemeine Aufmerksamkeit erregte. Er ist zwar kunstgewerblich in Stuttgart (bei Rochga) ausgebildet worden und hat sich als kunstgewerblicher Zeichner sowie als Profan- und Kirchenmaler in Berlin betätigt. Aber seit 1908 hat er sich gänzlich vom Kunstgewerbe abgewandt, fleißig Akt gezeichnet und ist dann plötzlich mit den eigenartigen, in Tempera gemalten, feinfigurigen und phantastischen Bildern hervorgetreten, deren Schauplatz Straßen und Gesellschaftsräume sind, deren Stimmung eine Mischung von erregter Geschlechtlichkeit und Humor ist. Er hat mit seinen ersten Bildern gleich eine Ausstellung bei Cassirer erreicht, obwohl er damals noch nicht die Sicherheit der minutiösen Zeichnung und die freie Zweckmäßigkeit der Komposition erlangt hatte, die ihn später auszeichnet. Jetzt ist er in manchem klassisch, weil er vollkommen erreicht, was er will. Man betrachte sich einmal das aus lauter nächtlich erleuchteten Fenstern bestehende Bild „Serenade" mit dem vorn sitzenden, zartvioletten Harlekin in der charakteristischen Stellung und die meisterhafte, so einfache Linie, mit der jedem Fenster der Ausdruck einer Fülle von Details gegeben ist! Zuletzt hatte er das Gefühl, auf einem toten Geleise angekommen zu sein (vermutlich als der seelische Reiz seiner Gegenstände für ihn nachließ), und wandte sich einer stilisierten Landschaft zu. Diese ist gut, wenn sie ebenso kapriziös ist wie seine anderen Sachen, von denen sich der Künstler hoffentlich nicht auf die Dauer abgewandt hat.

* * *

Mit Reinhold Schmidt, Karl Schmauk und Hugo Diez gehen wir über zu den Künstlern, die ihre Bildung im wesentlichen in Stuttgart gehabt haben.

Reinhold Schmidt, der Maler der Pferde oder Husaren usw., ist durch die Schulen Grünenwalds, Häberlins und Schraudolphs gegangen und später Zeichenlehrer geworden; als solcher nimmt er eine hervorragende Stellung in

Marie Lautenschlager
Stilleben

Besitzer: Gustav v. Müller, Stuttgart

Otto Reiniger
Wintertag

Besitzer: Rudolf v. Wunderlich, Stuttgart

diesem in so lebhafter geistiger Bewegung stehenden Stande ein. Seine Bilder zeigen einen Fortschritt von interessant komponierten, aber wesentlich zeichnerischen Sachen zu einer mehr lockeren und malerischen Darstellung; sein schwäbischer Fuhrmann dürfte in dieser Richtung eines der am besten gelungenen Werke sein. In der Kunstgenossenschaft hat Schmidt immer eine hervorragende Rolle gespielt und ist mehrfach von ihr in die Gemäldeankaufskommission, den sogenannten „Kunstrat", delegiert worden. Die Fürstin von Wied ließ ihn ein Familienbild ihres Hauses malen, und der König hat ihn als Porträtisten edler Rassepferde vielfach beschäftigt. Schon vor Jahren hat er ihn durch die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

Karl Schmauk ist weder bei Keller noch bei Haug Atelierschüler gewesen, sondern hat in Schraudolph einen mit Dankbarkeit verehrten Mal- und Kompositionslehrer gehabt, dessen Einwirkung, namentlich in der Richtung auf die Komposition, der Künstler noch heute lebhaft empfindet. Schmauk war früh gezwungen, zu illustrieren, um sich das Studium und das Leben zu ermöglichen, und zwar sind es Jugendzeitschriften (z. B. der „Jugendfreund"), für die er vor allem gearbeitet hat. Dabei zeichnet ihn bei einfacher, geschickter Technik ein erquickliches Verständnis für die Kindesnatur aus. Trotz dieser starken Beschäftigung mit zeichnerischen Aufgaben scheint aber sein eigentliches Talent im Malerischen zu liegen, denn seine Bilder (Interieurs von Handwerkern, Schustern,

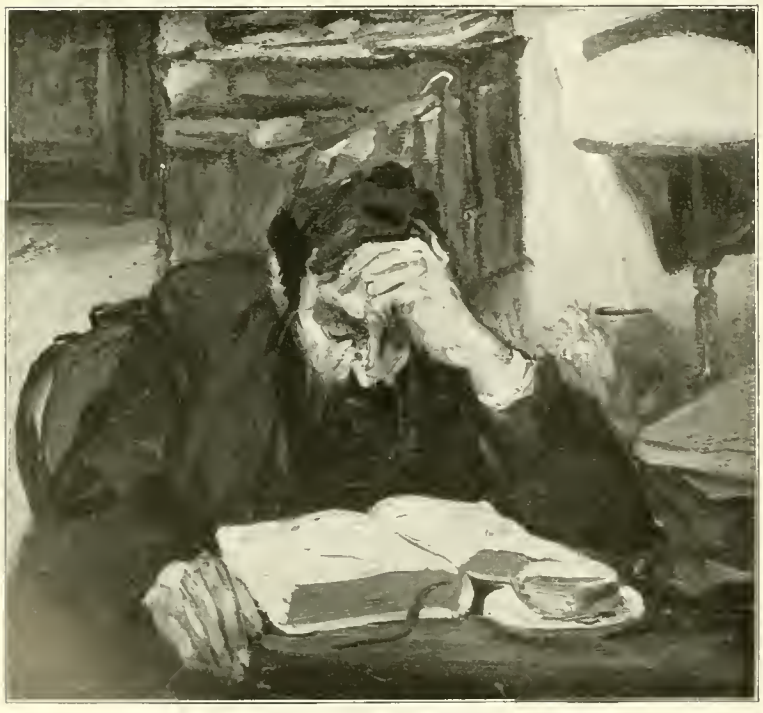
K. Schmauk, Im Vorfrühling

Schmieden; Abenddämmerung am Neckar) zeigen eine frische Farbigkeit und sind offenbar von malerischen Reizen angeregt.

H. Diez, Am Fenster

Hugo Diez hat unter den heutigen Malern der Akademie nur noch Igler eine Zeitlang als Komponierlehrer gehabt, der ihn aber wesentlich im Malerischen beeinflußte; sonst studierte er bei Rustige, Grünenwald und Schraudolph. Er beschäftigte sich anfangs mit Sittenbildern („Freiheitsgedanken" — ein alter und junger Mönch, die sich hinaussehnen, „Die Spieler"); ging dann, von Krankheit vielfach aufs Land getrieben, zur Landschaft über, die er häufig sehr kräftig und starkfarbig behandelt, und hat in der letzten Zeit mehrfach durch seine Interieurs aus dem hohenloheschen Schlößchen Friedrichsruhe bei Öhringen die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Sein neuestes Bild, der „Raucher im Atelier", zeigt ihn wieder auf den Bahnen einer behaglichen, malerisch orientierten Genremalerei.

* * *



F. Herwig, Der Leser

Unabhängig von der Zugehörigkeit zur Schule sei schließlich eine Künstlervereinigung der letzten Jahre besprochen, eine Vereinigung von jungen Künstlern, die, ohne durch eine gemeinsame Note der Malerei zusammengehalten zu werden, bestrebt sind, das schwäbische Moment in der Künstlerschaft zu stärken, für die Rechte der Einheimischen einzutreten und so in ihrer Art für das Gedeihen unserer Stuttgarter Kunst mitzuwirken:

R. Schmidt, Schwäbischer Fuhrmann

die Künstlervereinigung der Schwaben. Ihrer künstlerischen Art nach tragen sie das charakteristische Merkmal einer Sezession an sich: Emanzipation von fremder Jurierung durch geschlossenes Auftreten und wohl auch eine gewisse Neigung zu möglichst energischer Betätigung der Subjektivität. Sie gehen deswegen in Art und Auffassung auch sehr weit auseinander, und zwischen Krauß und Haag ist kaum ein anderer Berührungspunkt als das eben geschilderte Emanzipationsbestreben. Die meisten und vielleicht gerade die talentvollsten Mitglieder sind noch mitten im vollen Werden, im Suchen nach ihrem eigenen Wesen und einem bestimmten Charakter; und wenn man nicht einen vor dem anderen hervorheben will, bleibt vorläufig nichts als das eifrige künstlerische Streben, das in der Vereinigung herrscht, anzuerkennen und ihr ein freundliches Glückauf zuzurufen. Die Vereinigung besteht heute aus den Malern bzw. Graphikern: Gottfried Graf, Robert Haag, Ferdinand Herwig, Eugen Krauß, Heinz Niederbühl, Emil Stecher, Erwin Schweizer, und aus den Bildhauern Julius Frick, Max Natter und Friedrich Thuma. Ihnen reihen wir, obwohl er nicht zu dem Bunde gehört, den in Tübingen geborenen Theodor Werner an, der hier nur seine Zeichenschule durchgemacht, dann manche Jahre in Paris und in Italien studiert hat. Wie die Schwaben sucht er eigene Wege. Stark von

K. Rettich, Stall

Cézanne angefaßt, betrachtet er die Kunst als ein sehr ernstes Problem, das nicht im Handumdrehen erledigt ist. Vorläufig zeigen besonders seine Landschaften mit ihrer lockeren und gut gesehenen Farbigkeit ein schönes Talent.

Die Anstalten für die künstlerische Ausbildung der Mädchen sind in Stuttgart früher besser gewesen, als sie heute sind, wo den werdenden Künstlerinnen nur eine Abzweigung der Akademie mit einem beschränkten Studiengang zur Verfügung steht, eine vollwertige akademische Ausbildung dagegen nicht geboten wird. Früher war das anders. Ältere Malerinnen haben noch den vollen

M. Lautenschlager, Träumerei

Unterricht an der Akademie mitgemacht, und mehrfach sind in der letzten Zeit öffentliche Stimmen laut geworden, die eine Erneuerung dieses Zustands gefordert haben. Daß der Erfüllung dieser Forderungen einige prinzipielle Bedenken entgegenstehen, wird niemand verkennen, der über die Entwicklung dieser Sache an anderen Akademien oder über die Wirkung der vollen Koedukation, z. B. in Amerika, orientiert ist. Aber es genügt, darauf hinzuweisen, daß auch die im Neubau der Akademie vorgesehenen Räume bei den beschränkten Mitteln unseres Staates für eine gleichberechtigte Teilnahme der Mädchen an dem akademischen Unterricht in keiner Weise ausreichen würden. So bleibt nur der Ausweg übrig, der in München mit Erfolg eingeschlagen worden ist: die Errichtung einer besonderen Damenakademie aus Privatmitteln, aber mit staat-

München, Kgl. Neue Pinakothek

Robert Weise, Familienbild

licher und städtischer Unterstützung, und die Herbeiziehung tüchtiger Künstler in jüngeren Jahren zur Erteilung des Unterrichts an dieser Akademie. Es genügt, daran zu erinnern, daß in München Männer wie Herterich, Landenberger, Jank u. a. Lehrer an der Damenakademie waren, um zu zeigen, wie vorteilhaft dieser Weg werden kann.

A. Peters, Weinlaub

Anna Peters, Schülerin ihres Vaters P. F. Peters, steht jetzt an der Spitze unserer älteren Malerinnen. Sie hat, geschult ganz allein von ihrem Vater Pieter Francis Peters und sich orientierend an den französischen und holländischen Vorbildern, die ihr dessen „permanente Kunstausstellung" darbot, mit Kinderbildern angefangen, hat diese dann ihrer Schwester Petronella überlassen und sich den Blumen zugewendet. Mit ihren Blumenstilleben hat sie von Anfang an erfreulich gewirkt, eine Menge von Auszeichnungen davongetragen und ein unablässiges künstlerisches Weiterstreben gezeigt. In ihren früheren Arbeiten oft noch lasierend in der Farbe und von zarter Helligkeit im Ton und in der Ausführung stark detaillierend, hat sie jetzt eine kräftige Farbigkeit, eine meisterhafte Sicherheit der Behandlung und einen Geschmack im Arrangement erreicht, der kaum übertroffen werden kann. In ihrer Ausstellung im Malerinnenverein fielen die Bilder Herbstlaub und Traubenlaub besonders auf: Vasen auf Steinbrüstungen mit dem farbigen Laub und einer fernen dunklen Berglandschaft im Hintergrund: poetischer kann man das nicht machen.

P. v. Waechter, Porträt

Als Tiermalerin hat sich Camilla Zach-Dorn ein reiches Arbeitsfeld geschaffen. Es ist noch in aller Erinnerung, wie ihre „Königs-

spitzer“ auf der Postkarte zur silbernen Hochzeit des Königspaares erschienen. Sie ist eine richtige Tierporträtistin (wie auch eine Porträtistin von menschlichen Persönlichkeiten), und ihre Technik paßt sich dem Charakter der kurz- oder langhaarigen Hausfreunde des Menschen trefflich an. Unter ihren menschlichen Porträten sollen das von Friedrich Vischer, dem Ästhetiker, das von Baudirektor Hähnel und das von Fräulein Blum hervorgehoben werden.

Marie Lautenschlager hat sich vor allem als tüchtige Bildnismalerin hervorgetan. Zu ihren besten Leistungen gehört ein Porträt des Freiherrn von Otterstedt. Von einem Pariser Aufenthalt hat sie zarte Landschaftsgouaschen heimgebracht. Ihre neueste Entwicklung ist, wie das hier abgebildete Stilleben (vgl. die Tafel) zeigt, von Hölzel beeinflußt.

Als Porträtistinnen sind auch Paula von Waechter und Adelheid Scholl hervorgetreten.

Einer jüngeren Richtung der Malerei gehören Johanna Koch und Klara Rettich an. Johanna Koch hat schon die abgesonderte Damenmalschule bei Keller besucht. Ein Studienkopf aus ihrer Schulzeit zeigt den deutlichen Einfluß von Keller. Ihre Neigung gehört der Figurenmalerei, die sie auch bei der Landschaft nicht vernachlässigt; dabei strebt sie nach charakteristischen Stellungen und Bewegungen, wie bei dem Bild des ruhenden „Wanderers“ oder dem „Frühling“, wo sie drei Mädchen in das sonnenbeschienene, von Pappelreihen durchzogene Wiesental bei Kornwestheim gestellt hat, die in ihrer Haltung durch eine unbewußte Grazie wohltuend auffallen. Daß die Künstlerin sich auch noch den Kopf eines weinfrohen Philosophen im Altertum ausgedacht und sich mit Wetter-

J. Koch, Frühling

hexen und Elfen beschäftigt hat, beweist die Vielseitigkeit ihrer Interessen.

Entschieden aufgefallen und auch in großen Sammelausstellungen der hiesigen Künstlerschaft im Münchener Glaspalast mit in die erste Reihe getreten ist in den letzten Jahren Klara Rettich, eine geborene Amerikanerin, die ihre letzte Ausbildung als Schülerin von Professor Haug erhalten hat. Man sah von ihr Interieurs von Ställen mit Tieren, die überaus feintonig waren, Blumenstilleben, Aktstudien und Bildnisse, und fast überall hatte man den Eindruck eines selbständigen Sehens, einer sicheren Hand und eines guten Farbensinns. In den Porträten nimmt sie es sehr ernst und verfolgt offenbar eine mehr zeichnerische als malerische Richtung; doch versucht sie auch hier der Gesamterscheinung eine malerische Note zu verleihen.

M. Nill, Chrysanthemen

Martha Nill, die ihre Bildung bei Professor Igler und später bei dem als Lehrer überaus tätigen und geschickten Joseph Kerschensteiner erhalten hat, hat sich teils durch Landschaften, teils durch Blumen- und andere Stilleben bekannt gemacht. Namentlich in ihren Blumenstücken fällt sie durch Einfachheit und schlichte Empfindung für den Reiz ihres Gegenstandes angenehm auf.

DIEZ

DIE LANDSCHAFTSMALER

Württemberg ist ein malerisches Land, nicht nur im älteren, sondern auch im heutigen Sinne des Wortes, d. h. nicht nur reich an romantischen Ansichten, sondern auch an Charakter- und Stimmungslandschaften, im Neckarbecken und fränkischen Muschelkalkland mit seinen idyllischen Tälern, im Albvorland und in den Tälern und auf der Hochfläche der Alb, im oberschwäbischen Alpenvorland mit seinen Mooren, am Bodensee und auf dem Schwarzwald, selbst auf den Fildern und im Gäu.

Und die Schwaben haben seit der Zeit der Romantik und der schwäbischen Dichterschule eine starke Vorliebe für die Landschaftsmalerei; nicht nur die

Kunstfreunde, was sich leicht begreift, da die Landschaft dem Dilettantismus und dem auf die Naturwahrheit gerichteten Laienurteil am leichtesten zugänglich und zum neutralen Zimmerschmuck geeignet ist, sondern auch die Künstler.

Für eingefleischte Schwaben ist es ausgemacht, daß ein schwäbischer Landschaftsmaler sein Bestes immer bei der schwäbischen Landschaft gäbe. Sie finden den Beweis zum Beispiel bei Reiniger und selbst bei Schönleber; wenn sie ihre italienischen Landschaften mit den heimischen vergleichen. Die Maler sagen ja auch selbst, daß sie sich in eine Landschaft erst einleben müssen; und es mag wohl sein, daß die Poesie der Jugendeindrücke durch nichts ersetzt werden kann. Doch glücklicherweise ist des Deutschen Vaterland nicht so klein. Gerade eingewanderte Künstler wie Hollenberg haben uns die Eigenart und Schönheit unserer Heimat oft in neuer und ergreifender Weise vor Augen gestellt. Kalckreuths „Waldenburg" in unserer Staatsgalerie ist mit seinem eigenartig behandelten Baumschlag in ehrlichem Grün solch ein Bild. Und wieder Hölzels „Bebenhausen". Von Kalckreuth ist zum Beispiel die schwäbische, jetzt in München lebende Landschaftsmalerin Maria Caspar-Filser angeregt worden. Robert Poetzelberger gibt mit Vorliebe Stadt- und Landschaftsbilder, die von oben gesehen und wohl sogar ganz ohne Himmel sind; ein fränkisches Flußtal (bei Rothenburg), ein schwäbisches Städtchen am Bodensee; mit einer zeichnerisch-malerischen Feinheit, die nur bei Schönleber ihresgleichen findet. Und sein „Flußtal" ist wegen der innigen Auffassung des Idyllischen mit Thomas Landschaften verglichen worden. Der Österreicher tut es also jedem Schwaben gleich.

Oft ist in Ausstellungsberichten zu lesen, daß die schwäbische Malerei den wohltuenden Eindruck der Naturfrische mache, einer Unbefangenheit, deren Gegenteil bezeichnet wird als „Ausstellungsmalerei". Das gilt vor allem von der Landschaftsmalerei und ist sicherlich zum Teil auf den Eindruck von Otto Reinigers Frühwerken zurückzuführen. Aber auch auf andere schwäbische Künstlerpersönlichkeiten paßt es wie angegossen, auf Kornbeck und auf mehr als einen von den Jungen; doch ebensogut freilich auch auf Kalckreuth. Gut schwäbisch ist es sicherlich; entsprechend der schwäbischen Lyrik, die ihre Frische dem Volkslied und der naiven, noch vom ganzen Volke gesprochenen Mundart verdankt.

Die Schwaben haben vor allem einen lyrischen Zug, den sie nicht unterdrücken können. Selbst in der Zeit des Naturalismus haben ausgezeichnete Maler wie Pleuer, Haug, Landenberger, Speyer sich einmal oder mehrmals im Gegenstand und Titel ausdrücklich dazu bekannt. Es hat ihnen vielleicht in der auswärtigen Kritik einmal geschadet. Das schwäbische Volk liebte sie darum nur um so mehr und läßt sich die Überzeugung nicht nehmen, daß ihre Malerei deshalb nicht schlechter sei.

* * *

Landschaftsmaler, die aus Schwaben stammen und schon ganz der Geschichte angehören, sind: Jakob Gauermann (1773—1843); Gottlob Friedrich

Otto Reiniger
Tachensee

Besitzer: Dr. Franz Piesbergen, Stuttgart

Hermann Drück
Vorelb im Frühling

Steinkopf (1779—1860); Friedrich Dörr von Tübingen (1782—1841); Christoph Rist in Augsburg (1790—1860); Louis Mayer (1791—1843); Karl Heinzmann (1795—1846). Diese sämtlich Vertreter der romantisch-klassizistischen, historischen Landschaftsmalerei.

Dann die Romantiker und Anhänger der Neurenaissance in der Malerei: Hermann Herdtle (1819—1889); Gustav Herdtle (geb. 1835); Karl Ebert (1821—1885); Friedrich Salzer (1827—1863); Theodor Schüz (1830—1900); Gustav Cloß (1840—1870); Ernst Reiniger (1841—1873); Gustav Conz.

Eingewanderte, die an der schwäbischen Landschaftsmalerei teilnahmen, waren: der Berliner Adolf Friedr. Harper (1725—1806, hier 1756—1798); Joh. Friedr. Steinkopf aus Oppenheim (1737—1825), der Vater und Lehrer des berühmten Landschaftsmalers; Joh. Jak. „Müller von Riga" (1765—1831); Heinrich Funk von Herford in Westfalen (1809—1877); Pieter Francis Peters aus Nymwegen (1818—1903); Fr. X. Riedmüller aus Konstanz (1829—1901); Karl Ludwig aus Römhild (1839—1901, hier 1877—1880).

Auch Figurenmaler, Meister des Sittenbildes, haben die Landschaftsmalerei gefördert. So Jakob Grünenwald (1821—1896), der Schüler Nehers und Dietrichs und Lehrer mehrerer angesehener Landschaftsmaler, und Karl Häberlin (1832—1911), von dem dasselbe gilt. So auch die Tiermaler Anton Braith (1836—1905); Hermann Baisch (1846—1894, hier 1872—1880) und sein Bruder Otto (1840—1892), die beiden Mali, Johann (1828—1865) und Christian (1832—1906).

Hier sind ferner die Architekturmaler einzureihen wie Gustav Bauernfeind (1848—1905) und Adolf Treidler (1846—1905); und die besseren Ansichtenzeichner und Aquarellisten, die Originalradierer und Lithographen. Durch künstlerische Wiedergabe vaterländischer Ansichten haben Viktor Heideloff (1757—1817), Friedr. Aug. Seyffer (1774—1845), Karl Friedr. Seubert (1780 bis 1859), K. Obach (1807—1865), Eberh. Emminger (1808—1885), Robert Ebner, Wölfle, O. Braungart, Herm. Genter und manche andere dauernden Wert behauptet. So auch Max Bach (geb. 1841), der zugleich als Kunstschriftsteller tätig ist.

Zu Harpers Zeit war die Landschaftsmalerei noch dekorativen Zwecken dienstbar. Der Landschaftsmaler war am Hofe Herzog Karls zugleich Theatermaler und verpflichtet, dem Historienmaler Guibal bei der Luft, den Blumen und den Fruchtgewinden zu helfen. Als Türaufsatzfüllungen malte er, den Goethe den „geborenen Landschafter" nennt und der in Italien den Unterricht des berühmten Landschaftsmalers Wilson genossen hatte, seine italienischen „Veduten", römische Ruinen, Brücken und dergleichen, in romantisch-klassischem Geschmack und noch in der sicheren Technik des Rokoko, in braunen oder bunten Tönen mit manieriertem Baumschlag und flotter Staffage. Er war in der Karlsschule der Lehrer des Tirolers Koch, der freilich, wie bekannt, dieser Schule entwich.

Der Begründer der schwäbischen Landschaftsmalerei ist G. Fr. Steinkopf.

Steinkopf, als Maler hier von seinem Vater und in Wien an der Akademie ausgebildet, schloß sich in Rom an J. A. Koch und Reinhart, Schick und Wächter an. Sie fühlten sich als Deutsche im Sinn der Romantiker, kamen

aber von der Überlieferung der klassizistischen französischen Kunst nicht los. Die Landschaftsmaler wagten zuerst den Ritt ins romantische Land, zunächst natürlich nur ins Gegenständliche. Deutsche Landschaften, stilisiert in der Art von Claude Lorrain und Poussin, schön komponiert, in edlen Linien gezeichnet und gelungen in der Raumwirkung wie in der sonnigen Luft, belebt von braven und zufriedenen Landleuten, aber doch uns anmutend wie eine Bühnenszene, besonders im Baumschlag, und in der Farbe nur wie kolorierte Zeichnung, Malerei aus der Erinnerung, die über eine allgemeine Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit der Farbengebung nicht hinauskam. In der Natur wurde damals fast nur gezeichnet, gemalt wurde in der Werkstatt. Darum lebt Steinkopf für uns mehr in den lithographierten Blättern nach seinen Gemälden, namentlich „Rosenstein" und „Roter Berg" (Wirtenberg), letzteres mutet uns an wie ein vorweggenommenes Idyll von Schüz. Bezeichnend durch die Wahl des Gegenstandes ist auch das Bild „Ein schwäbischer Frühling" (im Besitz des Königlichen Hauses, 1839). Steinkopf ist als Professor und Direktor der hiesigen Kunstschule der grundlegende Lehrer von Karl Ebert, Hermann Herdtle und Th. Schüz gewesen. Lange hat sich die ganze Ansichtenzeichnerei in Schwaben an seinen Stil gehalten.

Funk, ein Schüler und Genosse Schirmers und Lessings, Professor hier 1854—1876, hat in der deutschen Jahrhundertausstellung (1904) seinen Platz neben den bedeutendsten Meistern der Landschaft behauptet. Seine Bilder vom Rhein, von der Eifel, aus den Alpen und Voralpen wirken vornehm und bedeutend; ihre Stimmung, meist ernst, liegt nicht nur im groß erfaßten Charakter der landschaftlichen Formen, sondern auch schon, wenigstens angedeutet auf eine Art, die fein, wie bewußte Zurückhaltung wirkt, in der Farbe. Eichenbäume und sturmgepeitschte Wipfel sind beliebte Requisiten dieser heroischen Landschaftsmalerei. Schüler von ihm waren Gustav Cloß, Ernst Reiniger und Albert Kappis.

Ein Schüler Schirmers war auch Fr. X. Riedmüller aus Konstanz, der seit 1868 hier lebte. Den älteren Besuchern des Kunstvereins sind von ihm namentlich gefällige Aquarelle und Kreidezeichnungen erinnerlich, die meist Partien vom Bodensee oder Waldpartien darstellten.

Funks Nachfolger, der Meininger Karl Ludwig aus der Pilotyschule, war ebenfalls ein ausgezeichneter Landschafter, Calames deutscher Nebenbuhler, wirkte aber nur drei Jahre hier (1877—1880.) Ein Meister der Zeichnung und der Farbe, die er so recht ölfarbenmäßig behandelt, schmelzend, leuchtend, tief und satt. Vielbewandert, gab er auch in seinen Bildern alles, was den Wanderer in der Landschaft freut: schöne Gegenden aus dem Hoch- und deutschen Mittelgebirge, saftiges Grün, Sonne und Wolkenschatten, wodurch die gutgemalten pittoresken Gegenstände mit Licht und Schatten in Wirkung gesetzt werden. Es ist, im Vergleich zur späteren Stimmungsmalerei, vollendete Porträtlandschafterei und Detailmalerei. Zu seinen Schülern zählt Hermann Drück.

Jakob Grünenwald (Professor 1877—1896) malte auch Landschaften in der Art der Pilotyschüler, er besonders schwer und meist auch trüb in der

Farbe. Baisch, Braith und Mali vertreten mit Ludwig, Cloß, E. Reiniger die farbenfrohe, illustrativ bunte, oft süßliche Malerei der Neurenaissance, die nach heutigem Empfinden die beherrschende Stimmung durch Luft und Licht und manchmal die schlichte Wahrheit und den tiefen Ernst der Natur vermissen läßt. Aber die körperliche Landschaft, wie sie sich bei klarer Luft im hellen Licht der Sommersonne darstellt, haben sie schon in vollkommener Weise wiedergegeben. Ihr Fehler war auch wohl, daß sie zuviel des Malerischen oder vielmehr Zeichnerischen, zuviel Mannigfaltigkeit des Gegenständlichen ins Bild brachten und es in den Formen steigerten.

Theodor Schüz, ein schwäbischer Pfarrerssohn, Schüler Steinkopfs und Pilotys und Düsseldorfer Genremaler, gilt noch heute vielen als der echteste Maler schwäbischer Landschaft und Sitte, besonders wegen des lyrischen, den Volkston treffenden Anklanges seiner Kunst. Gemütvoller als er schildert sie keiner. Auch der Humor fehlt ihm nicht, etwas von der schalkhaften Anmut und inneren Überlegenheit Mörikes. Seine Poesie ist freilich manchmal sentimental nach Düsseldorfer Art, die auch den Schwaben zusagte und heute noch vielfach zusagt. Er ist ein besserer Maler als Ludwig Richter, doch ein minderer als Spitzweg. Schüz ist gewohnt, im Bilde zu erzählen und liebt es, die Natur als Sinnbild des Menschenlebens zu deuten. So arbeitet er mit symbolischen Einzelheiten, die man sozusagen lesen muß, und kann sich nicht genugtun in der Anhäufung bedeutungsvoller Nebenepisoden im Vordergrund und Mittelgrund. Ihnen opfert der Maler sogar das Gleichgewicht der Komposition, die Klarheit des Raumeindrucks und die Richtigkeit der Geländezeichnung. Dennoch gibt er schwäbische Charakterlandschaften so wahr und innig wie keiner vor ihm. Er hat zuerst das Bild der Albkette in schlichter Schönheit dargestellt und den Zauber des Vorfrühlings, den Uhland besungen, in Wald und Feld malerisch erfaßt; er auch zuerst das Wunder der Obstbaumblüte, das Schwabens Stolz und Wonne ist. In manchen seiner Sitten- und Gesellschaftsbildern ist die Natur gar zu schön, die Baumgestalten alle nach dem Geschmack der damaligen Landschaftsmalerei so üppig, daß man ans Theater erinnert wird; in anderen, vornehmlich in seinen reinen Landschaftsbildern, gibt er treu und fein den Natureindruck wieder. Auf seinem Hauptwerk, der „Mittagsruhe in der Ernte“ (1861, Staatsgalerie), zeigte er einen merkwürdigen Anlauf zum Kolorismus der Freilichtmalerei. Auf den Gesichtern der Hauptgruppe im Schatten des Apfelbaumes liegt ein grüner Schimmer, die Lichter sind rot und die Schatten violett. Und mit welcher Liebe ist der große Apfelbaum zeichnerisch und malerisch ausgeführt. Die Photographie arbeitet nicht genauer. Von den Malern kann das heute nur noch Kornbeck. Und ebenso das Landschaftspanorama im Hintergrund (mit Herrenberg). Das schönste ist aber doch auch hier noch der ansprechende Gegenstand und die gemütvolle Beseelung des Figürlichen.

Peters, der holländische Landschaftsmaler auf schwäbischem Boden, war noch in den guten Überlieferungen der holländischen Malerei aufgewachsen. Durch mehr als ein halbes Jahrhundert hat er in Schwaben gemalt, sehr fruchtbar und geschäftsgewandt, so daß ein flüchtiger Manierismus nicht ausbleiben

Rostock, Museum

A. Kappis, Hohenstaufen

konnte. Seine besten Bilder reichen immerhin an Schleich, den Vater der intimen und koloristischen deutschen Landschaftsmalerei, heran. Viele gehören aber der Gattung der beschreibenden Malerei an, Ansichten aus den Alpen, Kufstein, Rheintal, und aus Schwaben, namentlich der Köngener Gegend. Seinen meisten späteren Bildern fehlt die Farbigkeit, abgesehen etwa vom blauen Himmel. Erde, Laub und Wasser schwimmen in einem warmen, dünnen Braun.

Zwei hochbegabte Künstler aus Stuttgart, die gegen 1870 in München lebten und beide jung starben, zeigen unter sich eine nahe Verwandtschaft in ihren Landschaftsbildern: Gustav Cloß (geb. 1840) und Ernst Reiniger (geb. 1843). Aus Funks Schule hervorgegangen, kamen sie in München unter den Einfluß Pilotys und Schleichs, wanderten dann in Italien und malten italienische und deutsche Landschaften, Romantik im Gewand der Renaissance, mit Übertragung der hesperischen Üppigkeit auf deutsche Landschaften. Ernst Reiniger erscheint nach Veranlagung und Schicksal als merkwürdiger Vorläufer und Doppelgänger seines Vetters Otto Reiniger.

Ludwigs Nachfolger, Albert Kappis (geb. in Wildberg 1836, Professor hier 1880—1905), ist der fruchtbarste und im Gegenstande mannigfaltigste der schwäbischen Landschaftsmaler, eine echt schwäbische Poetennatur, aber auch ein Maler von Qualitäten, der in einem langen, fleißigen und glücklichen Leben die Entwicklung der Landschaftsmalerei von Funk, seinem Lehrer, bis auf Reiniger, seinen ehemaligen Schüler, mitgemacht hat. In München, wo er besonders den Einfluß Liers erfahren zu haben scheint, in Düsseldorf, wo ihn das poetische Sittenbild anziehen mußte, und auf Studienreisen nach Düsseldorf, Holland, Belgien und Paris weiter ausgebildet, ließ er sich in München nieder und folgte schließlich einem Ruf nach Stuttgart, wo er der Lehrer aller tonangebenden schwäbischen Maler von heute wurde. Gleich Schüz, dem er verwandt erscheint wie kein zweiter, ging er vom Sittenbild aus,

und zwar vom Arbeitsleben des schwäbischen Landvolkes. So schildert er die Schafschur, Heuet und Ernte, Obstmosterei, Weinlese und Kelterei, Kartoffelernte, Dreschen auf der Tenne und mit der Dreschmaschine (1879) und Putzmühle, das Hanfbrechen und Linnenbleichen, den Bauernhof mit Schweinen und Geflügel, die Mühle, das Leben auf der Dorfgasse vor dem Wirtshaus. Dann Fischerszenen von den Seen des Voralpenlandes und später vom Meer im Süden und im Norden; den Fischmarkt von Augsburg und von Venedig, die Fischrösterei, die ländliche Schiffswerft. So wird er zum Landschafts- und Seemaler. Seine Sittenbilder haben gegenständlich großen Reiz und auch kulturgeschichtlichen Wert, weil sie mit herzlicher Liebe zur Sache studiert und humorvoll ausstaffiert sind. Die Bilder aus den Keltern von Rohracker und Güglingen und vor der Gundelsheimer Kelter (1877, Museum Bonn) werden später einmal, wenn die letzte hölzerne Kelterpresse verschwunden ist, als Modelle dienen können. Die Obstmostkelterei im Schwarzwald mutet uns an wie eine Illustration zu Hermann Hesses Schilderung.

Aber sie sind mehr als Illustrationen; den Maler lockte immer schon das Malerische des Gegenstandes, das Halbdunkel in der Kelter, das Helldunkel der Dreschtenne, die Stimmung des Regentages oder Winterabends im Schwarzwalddorf (1881, Galerie Stuttgart), der schimmernde Duft des Herbstes, das Silberlicht des Morgens über der Wiese, der goldige Sonnenglanz des Nachmittags auf dem Korn und Stroh und die tieftönigen Gewitterwolken, die Schönheiten des Wassers und des Lichtes und der Luft darüber. Seine Städtebilder, die alle am Wasser liegen, am Neckar oder der Donau, an einem Binnensee oder einer nordischen oder italienischen Küste, haben echt malerische

A. Kappis, Ernte auf der Alb

Stimmung. In der das Pittoreske steigernden Zeichnung wirken sie schon ein wenig altmodisch. Dafür haben manche etwas von dem, was zum guten Bildnis gehört, den Charakter, aus dem wir ein Schicksal lesen. Das gilt auch von den historischen Landschaften Hohenstaufen (1881, Museum Rostock) und Hohenneuffen. Kappis' Kunst ist keineswegs auf das Idyllische beschränkt, auch das Romantische und Pathetische gelingt ihr. Rein malerisch sind die kleinen Bilder vom Erntefeld und von den deutschen Seen das Beste, was der Meister geschaffen hat; besonders auch die ganz modernen, mit verhältnismäßig großen Stimmungsfiguren in Freilichtmalerei wie die Schnitterin und der Aufbruch der Bodenseefischer (1896). Auf der Höhe seiner Kraft, in den achtziger Jahren, hat er bei den großen Kompositionen, wie dem Hohenstaufen,

A. Kappis, Aufbruch der Bodenseefischer

auch die große Form. An seinen älteren Bildern erfreut oft gerade die Sorgfalt und Meisterschaft, womit der Vordergrund durchgebildet ist, in wirksamem Gegensatz zur duftigen Ferne oder dem durchsichtigen Himmel, ein Kornfeld, eine blühende Wiese. Die duftige, lichtgetränkte Schönheit der Seebilder aus den neunziger Jahren, wo nur ein Kahn in körperlicher Schwere zwischen Wasser und Luft hängt, gib keine Nachbildung wieder. Die „Erinnerung an Königsfeld" (1910) ist noch ein Kabinettstück, das jedem Jungen zur Ehre gereichte.

Im Schlößchen von Oberensingen bei Nürtingen haust seit langem Julius Kornbeck (geb. 1839), ein Künstler von schlichter Eigenart bei feiner Geistesbildung. Wie Schüz und Kappis schildert er das schwäbische Land gern zusammen mit dem arbeitenden Landvolk, und wie die alten Meister geht er gern allen Einzelheiten nach, ein reiner Porträtist der Landschaft. Eine gewisse Tonstimmung wird immer erreicht, nur kein moderner Kolorismus. Sein Lichtton ist im Lauf der Jahre immer wärmer geworden. Eine beschreibende

Kunst von einfältiger Wahrheit, feiner Beobachtung und gewinnender Herzlichkeit. Die Heuet und die Ernte im Neckartal, den frischgrünen Frühling und den Sommer im Albvorland, bei heiterem Himmel oder hellen Wolken, den Dorfbach im grünen Dämmerlicht seines Laubdachs, den Blick auf Nürtingen, den Hohenneuffen von fern und nah, Achalm und Teck, den Wasserfall von Urach, Wasser, Bäume, besonders Weiden, Korn und Gras und Heu, dazu allerlei Hausgeflügel, Schafe, Kühe und Stiere, das malt er alles nach der Natur fertig bis zum letzten Blatt, mit der Freude und dem Sachverständnis des Landmannes. Ein Atelier braucht er nicht. Wer ihm draußen zusieht, darf ihm malen helfen. Sein Bildungsgang führte ihn aus Funks Schule nach München und Düsseldorf und auch an die großen modernen Kunststätten des Auslandes. A. Achenbach, H. Baisch, A. Braith und E. Reiniger waren seine Kameraden. Aber seine Kunst ist ganz eigenes Gewächs; ist selbst ein Stück Natur und kann so nie veralten noch verleiden.

Zögling der hiesigen Akademie (dann von Wenglein) war auch Hermann Eichfeld (geb. 1845 in Karlsruhe, früher Offizier), sowie Hermann Nestel, geb. in Stuttgart 1858, Schüler von Ludwig. Er hat später an der Riviera gelebt und ist dort jung gestorben.

* * *

Die Stuttgarter Landschaftsmalerei der letzten 25 Jahre bildet einen Höhepunkt der deutschen Kunst. Es ist die Epoche des Impressionismus. Impressionismus ist die moderne Form des Naturalismus in der Malerei. Auch innerhalb des Impressionismus kann das Verhältnis von Objektivität und Subjektivität verschieden sein und sich verschieben. Eine gesunde Entwicklung führt von der Objektivität zur Subjektivität hinüber, im allgemeinen und beim einzelnen Künstler. Objektivität für das Studium; subjektive, schöpferische Freiheit für die Meisterjahre. Das zeigt sich besonders deutlich in der folgerichtigen Entwicklung von Reiniger und Pleuer. Diese beiden waren in Württemberg die Führer und Vorkämpfer, neben ihnen Robert Haug und Friedrich Keller, bis Graf v. Kalckreuth dazukam. Pleuers Bilder wurden in München anfangs wegen des Gegenstandes zurückgewiesen oder wieder abgehängt. Reiniger wurde verspottet als „Ackerschollenmaler". Aber Künstler wie Böcklin und Uhde zollten ihnen Beifall.

Die hiesige Kritik, voran Alfred Freihofer, machte sich früh zum Dolmetscher der neuen Kunst und zum Herold der genialen jungen Meister; und die württembergischen Kunstfreunde waren bald stolz auf ihre Landsleute — kauften aber wenig Bilder. Heute sehen wir mit wehmütiger Freude auf die Denkmäler dieser gesegneten Zeit. Die beiden Führer sind dahin, vor der Zeit aufgerieben in Mühen, Kämpfen und Entbehrungen. Der Naturalismus selber scheint schon wieder überwunden. Die Jugend wendet sich anderen Idealen zu, die ihr höher und frischer dünken. Und die getreuen Nachfolger leiden naturgemäß unter dem Schicksal, Nachfolger zu sein. Aber dem Schwabenlande bleibt der anerkannte Ruhm, den größten unter den deut-

schen Landschaftsmalern dieser Epoche hervorgebracht zu haben, den, dessen Werk in allen Stücken Größe hat. Diese Künstler, denen die Natur zur Dichterseele Maleraugen gab, gingen aus, die Wahrheit suchen, und fanden Schönheit, wollten nur Natur und gaben dennoch Poesie. Sie wollten nur durch ihre Kunst wirken und verschmähten alles Konventionelle, Romantische, Pittoreske, Sentimentale, Literarische, Dilettantische; alles sollte selbstempfunden, neu und eigen sein. Das Einfache reizte sie, weil es das Schwierige war. Sie waren Revolutionäre in der Stoffwahl und der Technik. Die intime Landschaftsmalerei suchte in der Heimat die bescheidensten Motive, die neue Sittenmalerei hielt sich an das Alltägliche und gab es rein malerisch, sachlich, darstellend, ohne zu erzählen. Der malerische Vortrag wurde Selbstzweck, ihm sollte das Bild allen Reiz verdanken. Dabei war freilich die Zeichnung immer korrekt und wohlberechnet. Die Farbe sollte so genau als möglich dem Natureindruck entsprechen, und zwar dem Eindruck eines Augenblicks. Jeder Farbton sollte den Wert bekommen, den er im Gesamteindruck dieses Augenblicks hatte. Man wollte die Dinge malen, wie man sie erblickte, nicht wie man wußte, daß sie seien oder bei genauerem Hinsehen sie fand. Dem strengen Naturalisten ist es auch verboten, aus dem Gedächtnis zu malen. Damit fallen eigentlich farbige Nachtstücke und Mondscheinbilder weg. Man möchte sich wundern, daß sie überhaupt noch Bilder malten, nicht nur Studien in der Natur. Sie waren eben doch, wiewohl sie sich anfangs fast wie Photographen oder Naturforscher fühlten, Künstler, denen es auf die Wirkung ankam, und diese mußte studiert und probiert werden. Dabei erkannten sie, daß auch im Ausstellungsbild nur eine rasche Malerei die gewünschte Wirkung tue. Flüchtige Erscheinungen wirken glaubhafter, Farbenstimmungen eindrucksvoller in flüchtiger Wiedergabe. Mit möglichst wenig Strichen ein Bild zu malen, war der Vorsatz Reinigers. So kam man auf die breite, skizzenhafte Technik, wie sie schon Frans Hals geübt hatte, eine Technik, die niemals im fertigen Bild ihre Spur verwischen will, sondern im Gegenteil sich mit zur Schau stellt. Je vollkommener die Illusionswirkung, desto deutlicher müssen auch wieder die „illusionstörenden Momente" hervortreten, das verlangt das Wesen der Kunst, wie es der Ästhetiker dieser Kunstepoche, Konrad Lange, dargelegt hat. Eine rohe Technik im Vergleich zu der der alten Meister, ohne Schulüberlieferung, fast ganz verzichtend auf Untermalungen und Lasuren, primitiv — sie nennt sich ja auch Malerei alla prima — und doch höchst raffiniert. Die Eigenschaften der Ölemulsion wurden bald geistreich ausgenützt, bald möglichst verleugnet, je nach dem Gegenstand. Auch die plastische Licht- und Schattenwirkung der dick aufgesetzten Farbmasse wird benützt. Man muß staunen, wie das alles gelungen ist. Hier scheint der Farbkörper feucht, dort trocken, hier spiegelt er, dort ist er rauh, hier flimmert er, dort scheint er alles Licht zu verschlucken. Ein trockener, breiter Borstenpinselstrich schafft hier feines, durchsichtiges Geäst, dort ein lockeres Wölkchen, dort wieder zerstäubenden Schaum. So vermögen die Maler die feinsten Unterschiede in der stofflichen Beschaffenheit der Dinge und die flüchtigsten Erscheinungen des

Karl Schickhardt
Am Neckar

Karl Schickhardt
Vorfrühling auf der Alb

Besitzer: Rechtsanwalt Eduard Goldschmidt, Stuttgart

Lichtes und der Luft wiederzugeben, solche, die man vorher überhaupt nicht wahrgenommen hat. Die Maler waren vielfach schärfere Beobachter der Farbe als die Naturwissenschaft mit ihren Instrumenten und Experimenten. Die Landschaftsmaler lernten die Erde malen, wie sie feucht erscheint, das Wasser in jeder Bewegung, die körnige oder flockige Beschaffenheit des Schnees, den Schleier der Blattknospen am Buchenwald, den Glanz des Taues auf der Wiese, die reine oder trübe, dünne oder dicke, trockene oder feuchte, stille oder zitternde oder wehende Luft, den Regenschleier, den die Sonne durchdringt, das Funkeln des Lichtes auf den Körpern in dem Augenblick, ehe der Nebelschleier zerreißt, die zarte Beleuchtung des sich aufhellenden Abends nach einem Regentag, wie sie einen Waldrand färbt, den blassesten Lichtstrahl, den letzten Tagesschimmer und das Zwielicht von Abenddämmerung und Mondaufgang, von Mondschein und Lampenschein; jeden leisen Widerschein von Helligkeit und Farbe im Schatten und im Dunkel. Der Maler sieht überhaupt nichts mehr farblos. Er läßt in der Natur kein Schwarz und Grau und Braun mehr gelten. Er ist ungeheuer anspruchsvoll gegen sich und seinesgleichen, verlangt unendlichen Reichtum von Nuancen und dennoch unter allen Umständen einen einheitlichen Ton des Bildes. Tonstimmung in Braun gilt als minderwertig, weil gar zu billig. Die Maler genießen und verstehen zu würdigen, was die Natur als Koloristin leistet auf den feuchten Ackerschollen, im Herbstwald, auf den Wolken und dem Wasser. Pleuer empfand solche Sensationen sogar auf dem rauchigen und rußigen Bahnhof im Tau- und Regenwetter. Auch die öde Fabrikstadt kann ein Gegenstand der Landschaftsmalerei werden. Die Sonne macht die Farben und die Luft die Stimmung, und das Wasser spiegelt beides wider.

Diese Naturalisten verfahren nie verstandesmäßig, sondern immer künstlerisch, das liegt im Impressionismus. Es kommt ihnen immer nur auf die Gesamtwirkung an, l'expression par l'ensemble. Sie dachten zum Beispiel gar nicht daran, was heute wieder ein Künstler unter Berufung auf die alten Meister fordert, daß es ein Gebot der technischen Logik sei, zuerst die helle Luft dünn zu malen und dann das davorstehende durchbrochene Laub dick; sondern sie setzten die Lichter in dicken Patzen auf, und sie wirken richtig.

Die Bilder sind auf Farbenwirkungen berechnet, aber es sind eben doch Abbildungen von Formen der Natur. Darum sind sie zeichnerisch aufgebaut und vorbereitet. Pleuer zeichnet vorher Studien von Lokomotiven, die die Bewunderung der Leute vom Maschinenbaufach erregen. Und auf seinen Bahnhofbildern soll jede Weiche richtig gestellt sein. Diese Malerpoeten gestatten sich, zumal anfänglich, nicht die kleinste Abweichung von der Natur, nicht die geringste Willkür. Höchstens vereinfacht wird das Bild auf dem Weg von der Studie zum Gemälde. Die Malerei muß eben immer in der Richtigkeit, wenn auch gewiß nicht in der Ausführlichkeit, vor der Photographie bestehen können. Gelände, Erdreich und Gestein und Pflanzenkleid, Klima, Witterung und Tageszeit müssen richtig charakterisiert sein; nicht ein willkürliches Farbenspiel soll ja gegeben werden, sondern eine Naturstimmung. Aber auch Malen wie Zeichnen ist Weglassen. Was hier weggelassen wird, sind die

Einzelheiten der Form. Ausführliche Zeichnung würde die Wirkung der Farbe beeinträchtigen. Ein mannigfaltiger Gegenstand schwächt den Eindruck der Luft- und Lichtstimmung. Auch der Naturalist komponiert, und wäre es nur in der Wahl des Motives, gleichwie der Liebhaberphotograph einen Ausschnitt wählt, worin die Natur schon komponiert hat. Jedes malerische Motiv soll eine abgerundete, geschlossene Welt sein, groß im kleinen, einfach, klar in den räumlichen Verhältnissen und bezeichnend in den Linien. Reiniger malt ein blühendes Bäumlein auf nackter Erde, und es wird der Inbegriff des Frühlings; ein Stückchen vom Feuerbach oder eine Waldpfütze, und wir empfinden das ganze Wesen des nassen Elements. Pleuer malt ein Schafhaus oder eine ganz unmalerische Dorfgasse im Mondschein, und wir spüren die Bewegung des Mondlichtes, wie es flimmert, rieselt, füllt.

Auch die raffinierteste Kunst ist müßiges Spiel oder trockenes Handwerk, wenn sie nicht irgendeinen höheren Inhalt hat, was die idealistische Ästhetik die Idee des Kunstwerks nannte. Fragt man den Naturalisten nach dem Inhalt seines Kunstwerks, so wird er grob. Er wolle nichts erzählen oder lehren, sondern malen. Was, sei gleichgültig, nur wie gemalt werde, darauf komme es an. Was unsere großen Naturalisten aber wirklich gaben, war ein Natureindruck nicht nur auf einer Netzhaut, sondern in einer Dichterseele. Der Gegenstand war ihnen in Wahrheit keineswegs gleichgültig; sie liebten ihn. Den Inhalt nahmen sie aus ihrem eigenen Innern, ohne es zu wollen und zu wissen; sie hatten ihn auch von der Natur empfangen. Der höhere Inhalt ihrer Naturbilder war eben ihre Liebe zum Gegenstand, ihre Naturverehrung, ihre Künstlerfreude, ihre Seele.

Nenn's Glück, Herz, Liebe, Gott!
Ich habe keinen Namen dafür,
Gefühl ist alles.

Heute wird das alles, was die ersten Impressionisten fanden, oft und gut gemalt; aber doch — so will es uns, vielleicht nur durch die Brille eines historischen Vorurteils scheinen — nicht mehr so ergreifend, nicht mehr mit der Ursprünglichkeit und organischen Kraft, wie es jene Großen hingestellt haben.

Die echten Landschaftsmaler verzichten meist auf jede Staffage, obwohl, wie die Sage geht, Bilder mit Staffage besser verkäuflich sind. Sie kommen damit nur dem neuzeitlichen Naturgefühl entgegen, das die Natur rein, einsam und unberührt wünscht. Im Naturgefühl das Selbstgefühl aufgehen zu lassen, ist uns Wonne; die Natur erscheint uns heiliger als der Mensch. Die heutige Landschaftsmalerei empfindet die erzählende Staffage als Störung — etwas Vorübergehendes, das die feierliche Ruhe, Stille und Stimmung unterbricht —; sie bedarf auch der ruhenden, auf die Stimmung hinweisenden Figuren nicht mehr, um die Stimmung auszudrücken und das Seelische anklingen zu lassen. Ist es noch Naturalismus oder ist es nicht vielmehr Poesie, Urweltromantik, wenn der Maler im Bilde des Eisacktales Straße, Bahn und Siedlungen, jede Spur des Menschen wegläßt? Ist es Wahrheit, wenn er auf dem Elbstrom bei Hamburg

nur ein paar leere Boote schwimmen läßt? Es gibt eben doch Motive, die nach Art und Umfang eine Staffage verlangen, auch für das heutige Empfinden, und wäre es nur eine weidende Kuh, eine Schafherde, die sich kaum vom Gelände abhebt, oder ein fern blinkendes Segel auf der Wasserfläche des großen Sees, ein Wagen auf der Landstraße. Wenn ein Figurenmaler von Beruf auch einmal eine Landschaft malt, wird er sich die Staffage nicht leicht nehmen lassen; nur wird er, wenn es ihm um die Landschaft zu tun ist, auf jede Erzählung verzichten und sich mit einer Stimmungsfigur begnügen.

Merkwürdig aber ist die neue Gattung des Figurenbildes mit landschaftlichem Hintergrund. Es ist fast immer nur eine Gestalt, und zwar eine Stimmungsfigur. Sie ruht und schaut auf die Landschaft oder ist in sich versunken oder sie nimmt Abschied oder grüßt ankommend den Ort. Und die Landschaft ist nicht etwa, wie in älteren Bildern wohl, nur kulissenartig angedeutet, sondern eine richtige Landschaft von selbständigem Wert; meist mit hohem Horizont. So ist die Landschaftsmalerei zurückgekehrt zu der Stelle, wovon sie zu Ende des Mittelalters ausgegangen ist. Aber jetzt ist sie nicht mehr geduldet, sondern sie ist Herrin im Figurenbild. Auch die Figur ist sozusagen landschaftlich behandelt; als farbige Erscheinung im Freilicht. Aus der Aufgabe der figürlichen Freilichtmalerei ist die ganze neue Hintergrundlandschafterei erwachsen. Das Verhältnis der Figur zur freien landschaftlichen Umgebung, darauf ist es abgesehen.

Wenn es eine schwäbische Schule der Landschaftsmalerei gibt, beruht sie nicht auf Künstlerkolonien, sondern hauptsächlich auf dem Eindruck Otto Reinigers. Von ihm, der sein eigener Lehrer gewesen war, haben alle schwäbischen Landschaftsmaler gelernt, obwohl er nie ein Lehramt hatte. Er hat die neuen Aufgaben gestellt und kraftvoll gelöst; und die neuen Themata angeschlagen, die noch heute variiert werden.

Otto Reiniger, geboren in Stuttgart 27. Febr. 1863, war ein Vetter des Landschaftsmalers Ernst Reiniger, den er zwar kaum mehr kannte, aber in seinen Lebensplänen — bis auf die Reiseziele hinaus — nachahmte. Nach dem Gymnasium bezog er die Kunstschule (1881), ging aber bald (1883) nach München zu Wenglein, wo er auch nur wenige Monate aushielt. Vier Jahre hielt er sich dann, auf eigene Faust Landschaftsstudien malend, in Italien auf. Seit 1888 lebte er in seiner Vaterstadt, später mit dem Titel des Professors. Einmal war er mit Pleuer in Venedig, einmal auch in Paris, wiederholt in Italien und mehrmals in den Alpen, namentlich am Wallensee; auch in der Pfalz und, infolge eines Auftrags, in Hamburg. Nach einem verhängnisvollen Brand in seinem Atelier (1904) bezog er ein Landhaus am Tachensee, unfern von Stuttgart. Schon machte sich das Nierenleiden geltend, das ihn früh wegraffen sollte. Am 24. Juli 1909 verschied er.

Reiniger war zur Landschaftsmalerei im Sinne des Impressionismus geboren, selbst seine Kurzsichtigkeit kam ihm dafür zustatten. Die freie Phantasie unterdrückte er, wenigstens in den Studienjahren, so stark seine Begabung für die Komposition und sein Gedächtnis für Landschaften war. Merkwürdig, wie in seinen dilettantischen Jugendarbeiten schon seine künftige Richtung

angedeutet ist. Als Mensch war er still, zartfühlend und aufopfernd, herb in seinem Urteil; ein Grübler, der viel über Kunst nachdachte und die alten Meister sehr wohl kannte. Ein Drang nach künstlerischer Vollendung, der sich selbst niemals genugtun konnte, zwang ihn, oft lange Zeit mit einem Bilde sich zu quälen und schließlich, wenn der Ausstellungstermin drängte, in wenigen Stunden ein älteres Motiv zu wiederholen. Seine Entwicklung ging ganz folgerichtig vom Zeichnen zum Malen, vom analytischen Studium der Natur zum synthetischen Schaffen, vom Kleinen zum Großen, von der Nähe in die Weite, von dem Ernst des Suchenden zur Freude an der Welt und an der eigenen Kunst.

In Italien lernte er zeichnen und malen, die Dinge nach ihren stofflichen Eigenschaften charakterisieren. Bilder auszuführen fühlte er sich noch nicht reif. Im Figürlichen hat er sich dort ebenfalls auf eigene Faust geübt. Nach der Rückkehr (1888) setzte er noch lange die gründlichen Detailstudien fort, am Feuerbach und auf der Feuerbacher Heide; Studien im Sinne der „intimen" Landschaftsmalerei der Franzosen. Dort fand er seinen ersten Stil, den des Nahbildes in mattem Licht. Nur einen Versuch, wiewohl einen gelungenen, bedeutet das in jener Zeit gemalte kleine, feine Bildnis seiner Mutter am Fenster mit Ausblick ins Freie. Auch das zeichnerisch durchgebildete Bild des „Frühlings" mit der grünen Wiese am Bächlein ist für jene Zeit (1890) schon eine Ausnahme. Und ebenso der Buchenwald im Vorfrühling. Der konventionell-romantischen Waldpoesie der Neurenaissance, der grünen Dämmerung mit den gelben Sonnenflecken, ist der Künstler lieber aus dem Weg gegangen. Später (1892) hat er einmal einen Herbstwald gemalt, auch im Feuerbachtal, als hochstämmigen Wirtschaftswald, dem fast nur der Ausblick in die Ferne poetischen Reiz verleiht. In seinen Reiseskizzen ist freilich alles, was nur malerisch heißt, vertreten.

Schon 1889 bekam er für eine Vorfrühlingsstimmung aus dem Feuerbachtal die goldene Medaille in München. Das Bild, fast sein einziges mit figürlicher Staffage, ist verbrannt. Und 1890 hatte er auf der Münchener Ausstellung einen „Abend", der bei den Künstlern ungeheuren Eindruck machte, Ackerschollen im letzten Strahl der Abendsonne. Man ärgerte sich über den Gegenstand und bewunderte die vertraute Kenntnis und Beherrschung der Natur.

Die bezeichnenden Werke sind die Winter- und Vorfrühlingsbilder vom Feuerbach, die den großen Stil nach 1893 bringen und vielleicht der Nachwelt als seine größten Leistungen gelten werden. Der strenge, exakte Naturalismus ist überwunden, vielleicht ohne daß der Künstler selber es gemerkt und zugestanden hat. Was ihn jetzt bewegt, sind Probleme der formalen, vornehmlich der farbigen Harmonie. Die Form, die Zeichnung wird vereinfacht bis zum äußersten, bei unbedingter Richtigkeit. Es gilt der Klarheit der räumlichen Anschauung, die dem Künstler angeboren war. Der Aufbau der Bilder zeigt von nun an eine formale Gesetzmäßigkeit, die zwar keineswegs auf äußerlichen Regeln, wohl aber auf sicherem künstlerischem Gefühl beruht. „Die hinreißende Rhythmik seiner Formen findet in der neueren Kunst nur bei Corot ihresgleichen, dem Reiniger freilich sowohl in der Herbheit des Naturgefühls wie im Kolorit

Otto Reiniger, Donau bei Rechtenstein

überlegen ist.“ Als Kolorist feiert er — „ein Frans Hals der Landschaft“ — Triumphe in den stumpfen Farben, denen danebengesetzte Kontrasttöne wunderbare Leuchtkraft geben. So in dem großen „Feuerbach“ von 1893 der Stuttgarter Galerie. „Wie hier das Hellbraun der Flut durch ein benachbartes Dunkeloliv zum leuchtenden Goldton gesteigert wird, das gehört zu den größten koloristischen Leistungen aller Zeiten.“ Die Natur schafft mit dekorativer Absicht solche feinen Farbenspiele in der Tierwelt. Beim Gefieder des Rebhuhns spielt sie so mit den Erdfarben. Aber auch in der Landschaft zeigt sie solche Pracht und Feinheit. Nur bedürfen wir der Künstler, um sie zu finden. Wie Perlmutter schillert das Schneewasser, und in Opaltönen leuchtet die Schneewächte. Und nur in mattem und durch trübe Luft gefärbtem Lichte

Stuttgarter Kgl. Gemäldegalerie

O. Reiniger, Der Feuerbach

leuchten solche zarten Farben. So malt Reiniger am trüben Wintertag, wenn das Licht verglimmt, nur noch auf Wolken und dem Wasserspiegel widerleuchtend, malt trübes Schneewasser und schmutzigen Schnee, nackten Boden, kahle Weiden — wenn er nicht auch auf den zeichnerischen Reiz des Ufergebüschs ganz verzichtet. So kann nur Reiniger das fließende Wasser malen und das verstohlene Licht, die leuchtenden Wolken und die feuchte Luft, die nasse Erde und den lockeren Schnee. Mächtig weitet und bewegt sich das Gelände. Ein wunderbares Pathos steigert das armselige, für Alltagsbegriffe kaum idyllische Motiv. Es ist ein Wunder wie in Beethovens Musik. So malt er den Feuerbach wohl hundertmal in Studien und auch in Bildern noch mehrmals; unter roten Wolken (1894), im Frühling (1895) und im Sommer, oder nach einem Gewitter (1895). Ähnliche Motive wie der Feuerbach bot dem Künstler dann die Heimat seiner Mutter, das Kochertal bei Hall (ober Tullau) und

das Bühlertal, wo er in der Mühle zu Oberscheffach sein Quartier aufgeschlagen hatte; später auch die Albtäler bei Hayingen. Leider sind von diesen Bildern mehrere im Atelierbrand zugrunde gegangen, andere in die Welt verstreut. Ein Hauptbild ist der „Kocher" der Berliner Nationalgalerie (1893). Fast alle sind durch feuchte Luft trüb oder silberig gestimmt.

Was Reiniger am Feuerbach gelernt, vor allem die Kunst, fließendes Wasser zu malen und die Farben der Dinge mit Hilfe der Luft auf einen Ton zu stimmen, ist auf ein großes Motiv übertragen in dem Bilde „Eisacktal" von 1899 der Staatsgalerie, das übrigens nicht mit der ganzen im Motiv gegebenen Größe wirkt. Hier fehlt der Maßstab, den der Maler auf dem Bild der Elbe klüglich in Gestalt von einigen leeren Booten beigesetzt hat.

Der Künstler richtet seinen Blick nun in die Weite. Er malt das Dorf Feuerbach, gesehen vom Feuerbachtal (1894); den „Blick aufs Neckartal" von der Feuerbacher Heide (1894); einen „Roten Abend" nach dem Gewitter, mit Regenbogen.

Aber noch eines von den Motiven oder Thematen, womit er den Schatz der Kunst genial bereichert hat, ist dem Bereich des Nahbildes entnommen: das des blühenden Baumes. Reiniger malt nicht die Obstbaumblüte in der hellen Sonne, nicht das Blütenmeer, dem das frische, frohe Maiengrün zur Folie dient, sondern ein einzelnes bescheidenes Bäumchen in nackter Ackererde und im letzten Abendlicht. Die Blüte sieht fast aus wie Reif, aber wunderbar leuchtet sie wie von verglimmender Glut durch die Dämmerung, selbst die Ackerschollen scheinen verstohlen davon aufzuleuchten. Das Bild hat etwas Rührendes, fast Heiliges.

Die blühenden Bäume (Hauptbild von 1900 der Staatsgalerie) leiten über zu den sonnigen weiten Sommerbildern. Da ist eine „Sommerlandschaft" am hellen, aber dunstigen Nachmittag, die Reiniger nach einem Motiv von der fränkischen Ebene über dem Bühlertal bei Hall mehrmals zum Bild gestaltet hat; herrlich, wenn auch nicht so originell, sondern an Corot und Rousseau gemahnend. Freude geht von dieser Landschaft aus, die trotz der Weite einfach gehalten ist und abgetönt wie ein alter Gobelin. Ein Ausblick über eine Hochebene, deren schroffe Talfurchen wie in der Wirklichkeit fast verschwinden. Die Örtlichkeit mit dem Städtchen Vellberg hinten kaum zu erkennen, absichtlich verwischt. Darüber ein mattblauer Himmel mit weißleuchtenden geballten Wolken; vorn wogendes Gras im Silberschimmer und ein paar stolze Baumgestalten, deren Art unbestimmt gelassen ist. Die von Licht erfüllte Luft im Verein mit dem spiegelnden Wasser wird mehr und mehr der Gegenstand seiner Bilder. Das lokale Motiv ist nur noch ein Anlaß. Die Donau bei Marchtal, durch ein Wehr geschwellt und gestellt, links eine Kulisse von Parkbäumen, gegenüber ein Dörfchen und darüber ein Wolkenhimmel, aus dem für einen Augenblick nach einem Regentag die Abendsonne bricht, leuchtend in roter Glut. Der Flußspiegel strahlt davon wie flüssiges Erz. Aber das Wehr vorn liegt in kühlem Schatten. Erde, Gras und Laub scheinen noch von Feuchtigkeit zu glänzen. Das Hauptbild gehört der Münchener Pinakothek.

Dasselbe Thema: Fluß mit Bäumen unter hohem Himmel, schlagen zwei Bilder vom Neckar an, Motiv bei Geisingen (OA. Ludwigsburg). Ein gewundenes

breites Wasserband zwischen bescheidenen Uferhöhen, ein paar Riesenpappeln, breit und luftig gemalt, fast schattenhaft; sonst nichts. Aber dies Wenige eingetaucht in ein Meer von Duft und Licht, das eine Mal in goldigem, das andere Mal in silberigem Ton. Das ganze Bild ist voll von jenem Leben, das die Maler meinten, als sie den Ausdruck „Stilleben" für Bilder toter Dinge prägten.

Aber streng naturalistische, bloß intime Landschaftsmalerei ist es doch nicht mehr. Der Meister hat sein früher ausgesprochenes Ziel erreicht, frei mit der Natur schalten zu können wie Rubens als Landschafter und Claude Lorrain. Die Bilder sind energisch komponiert — man sehe die Wolken auf dem Donaubild — und eine unverkennbar dekorative Absicht mischt sich ein.

Noch einmal, schon mit gebrochener Kraft, hat Reiniger das Thema des Flusses aufgenommen, größer als je zuvor im Gegenstand, nicht in der Auffassung. Das ist die für die Hamburger Kunsthalle gemalte „Elbe", die der Meister nicht mehr zur Vollendung und Abnahme gebracht hat. Es ist ein schwermütiges Bild, wie es die Nordseeküste wohl an trüben Tagen in der Seele eines Schwabenkindes zurücklassen mag. Nichts von dem bewegten Leben des Verkehrs auf Deutschlands Wasserstraße, nichts von Hamburg und von den Lusthäusern am grünen Ufer. Der Auftraggeber widerriet dem Binnenlandmaler, Schiffe für die Hamburger darzustellen. So malte der nur einen stillen Uferwinkel.

H. Drück, Abend (Burgstall Liebenau)

Der Landsitz Tachensee bot dem Künstler, der sich sein Leiden wohl bei den früheren Naturstudien geholt hatte, die Möglichkeit, ohne allzugroße Beschwerden nach der Natur zu malen, was er brauchte, Wasser, einen kleinen Waldweiher, Wald- und Obstbäume, den Ausblick auf schwäbische Kulturlandschaft mit Waldhügeln und schimmernden Siedlungen. Das führte ihn zur intimen Landschaft zurück, zu Studien im Waldesinnern und solchen im Schnee bei Frost und Tauwetter und auch zum Nachtstück, was er früher als strenger Naturalist vermieden hatte Auch der Erholungsaufenthalt am Gardasee, wo der kranke Künstler die Studien nicht lassen konnte, hat zwei Bilder gezeitigt.

Im Nachlaß sind außer den Ölskizzen auch namentlich Feder- und andere Zeichnungen von bewunderungswürdiger Meisterschaft, ältere von rein zeichnerischer Art und spätere von ausgesprochen malerischer Absicht, und überraschende Naturstudien in Tempera, die den Impressionisten dem Problem

K. Schickhardt, Neckartal bei Rottenburg

der Farbenzerteilung nahegekommen zeigen. Besonders die Studien an einem Gebirgsbach sprühen bei der Wiedergabe des Gischts in der Mittagssonne von Farbenfunken. Es ist wohl anzunehmen, daß der Meister bei gesunder Kraft noch weiter fortgeschritten wäre, daß er die Gegensätze noch stärker angespannt, die Stimmungen noch vertieft und das Problem des Lichts noch kühner angefaßt, vielleicht aber auch den Naturalismus ganz verlassen hätte. Einige von seinen schönsten Bildern und viele Studien und Skizzen hat der unheilvolle Brand zerstört. Sehr vieles hat er auch selbst vernichtet, weil es ihm nicht genügte. Aber seine besten Bilder hat ein günstiges Geschick der Stuttgarter Galerie zurückgeführt.

Reinigers Größe beruht nicht nur in seiner malerischen Begabung, sondern auch in der Schärfe seines Geistes, der Kraft seines Willens und der Reinheit seiner Gesinnung. Er mußte selber seinen Weg suchen, sich die Aufgaben stellen, die ihn förderten, und sein Ideal unter bitteren Erfahrungen festhalten. Die zähe, bohrende Energie seiner Naturstudien in der Zeit, da er ein Werdender und einsam Suchender war, erinnert unmittelbar an Dürers Wort von dem „Herausreißen" der Schönheit aus der Natur. Geniale Einseitigkeit war ihm in der Jugend eigen; sie verlor sich immer mehr in seinen reifen Jahren.

Hermann Drück (geb. 1856) war Schüler von Ludwig und Kappis und studierte auch in Dachau. Er lebt jetzt seit 1903 zu Neckartailfingen im Albvorland, nicht weit vom Wohnsitz Kornbecks. Da malt er die Albberge um den Neuffen, das Flußtal mit dem Wehr und den hohen Pappeln, das Dorf, das sich behaglich an den Abhang schmiegt, und seine traulichen Gassen in der Dämmerung des Abends und des Mondscheins. Den feinen Farbenkünstler

Erwin Starker
Winter auf der Alb

Besitzer: Alfred v. Kaulla, Stuttgart

Robert Pötzelberger
Muggia

Besitzer:
Seine Majestät König Wilhelm II. von Württemberg

ziehen vorzüglich die Stimmungen des bedeckten Himmels, des Frühlings und des Herbstes an, während man dieselben Landschaften von Kornbeck meist im hohen Sommer und am hellen Mittag gemalt sieht.

Ein liebenswürdiger Geist von der Art unseres Schüz schildert da die Heimatlandschaft mit modernen, rein malerischen Mitteln und in größerem Zuge. Abendfrieden, Frühlingshoffnung, Maienlust, das sind Themata, die ihm liegen. Die Gefahren dieser süßen Stimmungen hat der Meister glücklich überwunden. Seine Entwicklung wird durch folgende Hauptbilder bezeichnet: Abend, bei Höfingen (1881); Morgenstimmung, bei Cannstatt (1884); Am Kanal, bei Berg (1885); Blick auf den Rosenstein; Vorfrühlingsabend, bei Botnang (1892); Mondaufgang, bei Bartholomä (1898); Gewitterstimmung am Neckar; Mondlandschaft mit Schafherde; Jusiberg; Dorfeingang im Mondschein; Leonberger Heide; Abendstimmung, Neckarhausen; Stuttgarter Straßenbild, am Königsbau (1905); Vorfrühling im Albvorland (1910); Waldrand in Regenstimmung.

Karl Schickhardt (geb. 1866), ein Sprößling der alten württembergischen Künstlerfamilie, Zögling der heimischen Kunstschule, dann noch Wengleins, ist der nächste Nachfolger von Reiniger. Auch er ein eingefleischter Landschafter, der Einsamkeit geneigt und der unausgesprochenen Poesie und abhold aller Staffage. Er ist „der Maler der Schwäbischen Alb", ihrer weltabgeschiedenen Felstälchen und ihrer weiten Heiden mit den Fernblicken zum Hochgebirge, und des oberen Neckartals bei Rottenburg mit seinen heimlichen Schönheiten, jener Landschaften, die mit dem Charakter

K. Schickhardt, Frühlingslandschaft

der Muschelkalkformation die Vegetation des Schwarzwaldes verbindet. Schickhardt hat auch an der Form seine Freude, er zeichnet fein und treffend das Gelände und entlockt ihm die bedeutende Linie, und gibt prachtvoll Wuchs und Laubfärbung der Bäume, ein unübertroffener Meister in der grünen Farbe. Er ist wohl unter den schwäbischen Meistern heute derjenige, der die reichste und genaueste Naturbeobachtung hat. Er greift auch wieder zu pathetischen und düsteren Motiven, wie Gewitter und Sturm, und ergeht sich ein andermal wieder in den allerzartesten Stimmungen, wie dem lichtgetränkten Nebel, worin die Zweige der Bäume funkeln, oder der Talwiese mit den Uferbäumen im ersten Grün unter blasser Frühlingssonne. Seine Technik ist voll Bravour und verfügt über raffinierte Mittel, weiß besonders auch das Pastell und die Tempera, diese selbst im Ölbild zu verwenden, bald für Untermalungen, bald offen für die Luft, auf der die Wolken stehen, und das Wasser.

Hauptbilder: Mühlen im Laucherttal (1896), Im Laucherttal, Frührot (1898), Herbstmorgen, Märzenabend (1897), Abendwolken (1900), Albdorf (1902), Weiden am Neckar (1907), Neckartal bei Rottenburg (1908), Neckardurchbruch (1909), Föhnstimmung auf der Alb (1910), Vergehender Schnee (1911), Märzschnee, Auf der Alb, Saumpfad (1912).

Felix Hollenberg (geb. 1868, ausgebildet in Düsseldorf und Stuttgart), ein ausgezeichneter Radierer, ist auch als Maler, und zwar als Stimmungsmaler, einer der Führer unserer Landschaftskunst. Vor allem ist er Zeichner, ein Meister aller Formen in der Landschaft, der vor keiner Schwierigkeit zurückschreckt. Er hat seine Freude an der organischen Schönheit der Einzelheiten, wie an dem gesetzmäßigen Bau des Geländes, der Weite des Raumes und den großen Erscheinungen der Atmosphäre. So sind seine Landschaftsschilderungen geeignet, als geographische Charakterbilder zu dienen, ohne daß sie darum an künstlerischen Qualitäten Not litten. Eine gewisse Neigung zum Stilisieren, die besonders bei Bäumen, kahlen und belaubten, und bei Wolkenbildungen auffällt, hat bis jetzt der Wahrheit und Überzeugungskraft seiner Darstellungen keinen Eintrag getan. Seine bekanntesten Motive sind dem Neckartal unterhalb Cannstatt entnommen. Neuere dem Münsinger Lautertal.

Als Maler liebt er ernste Stimmungen und zurückhaltende Farbengebung mit Bevorzugung kalter und sparsamer, aber wirkungssicherer Verwendung warmer Töne, eine strenge und kraftvolle Kunst, die vor allem Wahrheit und Ausdruck sucht.

Solche Gemälde sind: Ein abgeerntetes Feld mit Garben, die im Abendschein glühen, im Hintergrund ein Städtchen, schon in Dunst gehüllt, und eine nebelige Ferne. Ein Kornfeld im Schatten, gestreift von huschenden Sonnenblicken. Ein Herbstwald im Abendlicht erneuert Leistikows Naturanschauung. Es steckt in Hollenberg etwas vom Naturforscher. Gedanken über landschaftliche Schönheit und Kunst hat er auch schon als Schriftsteller ausgesprochen.

Als Landschaftsradierer, der manche Platte ganz im Freien radiert hat, pflegt er für dieselben Motive meist den malerischen Stil, die Tonmanier der Aquatinta (Schmirgeltechnik) in Verbindung mit Strichzeichnung. Für anspruchslosere Blätter und Gelegenheitsarbeiten wählt er gern die anmutigen Orts-

bilder, deren das Schwabenland so viele aufzuweisen hat, und den zeichnerischen Stil der Nadel und des Stichels. Auch als Lithograph hat er sich betätigt.

Fritz Hummel in Reutlingen ist von der Dekorationsmalerei zur Kunst aufgestiegen. Als Maler in München ausgebildet bei Nauen, Lesker, Rud. Seitz. In seinen Landschaftsbildern von der Alb macht sich die dekorative Auffassung oft glücklich geltend. Bilder aus Alt-Reutlingen hat er auf Stein gezeichnet.

Ein Vollmensch und reichbegabter Künstler ist Richard Herdtle aus der schwäbisch-fränkischen Künstlerfamilie, einst Pleuers vertrauter Kamerad. Durch Illustrationsarbeiten und Lehrtätigkeit in Anspruch genommen, ist er als Tier- und Landschaftsmaler viel zu wenig hervorgetreten, weiteren Kreisen fast nur durch Steinzeichnungen wie den „Vorfrühling" mit der Schafherde und das „Schimmelviergespann" bekannt geworden.

K. Goll, Steinschleifer

Karl Goll, geb. 1870 hier als Sohn eines Künstlers, ist aus der Kunstgewerbeschule zur Malerei gekommen, worin Treidler, Igler und Schraudolph seine Lehrer waren, malt Landschaften und Architekturen, Sittenbilder, Bildnisse, Tierbilder und Blumenstücke und bevorzugt in der Landschaft idyllische Motive in zarter Stimmung und entsprechend kleinem Format, denen er gern einen erzählenden poetischen Einschlag gibt, so daß man an Th. Schüz erinnert wird. Bezeichnend für seine feinsinnige Gattungsmalerei ist ein Pastellbild „Konfirmationstag", eine Frühlingslandschaft am Neckar mit Spaziergängern.

Adolf Stattmann, Schüler von Robert Haug, hat sich neben der Landschafts- und Seemalerei mit besonderem Erfolg einer eigentümlichen Art von Bildnis gewidmet, die dem humoristischen Sittenbild verwandt ist; beschäftigt sich aber jetzt hauptsächlich mit illustrativen und kleineren graphischen Arbeiten.

Dem neuen dekorativen Zug kommt unter Reinigers Nachfolgern der hochbegabte Erwin Starker am meisten entgegen. Geboren 1872 in Stuttgart, ausgebildet unter Kappis und Schönleber und auf Reisen nach den Niederlanden und zu den großen Stätten der modernen Kunst, lebt er seit 1896 in seiner Vaterstadt. Er liebt das Duftige und Mattabgetönte, arbeitet darum gern in Pastell, worin er unerreichter Meister ist, und wetteifert mit Dill im großen Stile

der Stimmungsmalerei. Ihm gelingen aber auch glänzende Lichtwirkungen. Seine Winterlandschaft mit halb aufgelöster Schneedecke unter gelbem Abendhimmel ist bewunderungswürdig nicht nur durch die Kraft des Lichtes und die Wahrheit des Tones, sondern auch durch die Sicherheit der stofflichen Charakteristik für Schnee und Erde und den flimmernden Himmel. Andere Themata sind: Vorfrühling am Bach, Laubgang, Hochwasser (1906), vor der Ausreise, Ausfahrt (1911) — farbensprühendes Hafenbild aus Antwerpen —; Sturm auf dem Bodensee; Dämmerung am See; Meersburg.

Walther Strich-Chapell von Stuttgart (geb. 1872), eines Künstlers Sohn, Lieblingsschüler Schönlebers, hat 1904 seinen Wohnsitz wieder in die Heimat, nach Sersheim, dem schon durch Schönleber bekannt gewordenen Dorf mit dem „gemütlichen" Kirchturm, verlegt und steht so, geographisch und künstlerisch, in der Mitte zwischen Karlsruhe und Stuttgart. Motive nach Schönlebers Geschmack wurden abgelöst von solchen nach Reinigers Art. In Schönlebers Spuren wandelnd, hat er oftmals Sersheim gemalt und die Weiden und Pappeln am Bach im Frühling und das Jagsttal bei Langenburg (Regenbach); in Reinigers Spuren den Bach im Winter und im Vorfrühling, blühende Bäume, das Enzwehr und Neckarwehr (Mundelsheim). Das Enztal bei Unterriexingen ist jetzt sein eigenstes Studiengebiet. Strich-Chapell malt die blühen-

E. Starker, Frühling am Überlinger See

den Bäume eingehender als Reiniger und in voller sonniger Pracht. Er malt auch den grünen Maientag. An Blumen macht er seine Farbenexperimente, die auf reine Farbe und tiefen Ton ausgehen. Auch im Gebirge, bei Oberstdorf, hat er seine Studien gemacht, vornehmlich Schneestudien. Dem dauernden Landaufenthalt und ausgedehnten Studien auf der Alb (Würtingen) dankt es der Künstler, daß er eine eigene und intime Naturauffassung gefunden hat, was ihm in Karlsruhe, zumal bei der Beschäftigung mit der farbigen Steinzeichnung, schwerlich so früh gelungen wäre. Die Natur gab ihm ein bewegliches Talent, auch dekorative Anlagen, Temperament und poetischen Sinn. Von seinem Lehrer hat er die sichere, leichte, beinahe glatte Technik. Er bemüht sich, die Schwere der Ölfarbe immer mehr zu überwinden, und beschäftigt sich mit dem Problem der Malerei mit reinen Farben. Eine schwäbische Landschaft in der Karlsruher Galerie (1906), eine Mondnacht in der Stuttgarter Galerie (1910) und eine Alblandschaft im Hoftheater daselbst (1912) sind neben Steinzeichnungen wohl seine bekanntesten Arbeiten. Ältere Gemälde sind: ein „April" (1903), „Zwielicht im Schnee", „Mondnacht", „Schwarzwaldtal", ein „Waldinneres", „Dorfinneres", „Dorf im Abendschein", eine offene Scheuer mit Durchblick. Scheidendes Licht, Durchbrechendes Licht, eine Wiese mit abgestorbenem Gras oder mit Streu, die in der Frühlingssonne goldig glänzt, der Maitag im Enztal, der Einsame Baum auf der Alb, fast im Galerieton gehalten, eine Brücke mit einem Schimmel sind neuere Arbeiten.

E. Starker, Neckar bei Eßlingen

Ernst Wirsum (geb. 1872) ist ein Heimatmaler im besten Sinne des Wortes, schlicht und treu und seelenvoll in seinen kleinen Porträtlandschaften

W. Strich-Chapell, Blühender Baum

aus der anmutigen Umgebung Stuttgarts, zum Beispiel einen Fernblick von der Geroksruhe in freundlicher Herbststimmung.

Eugen Stammbach, geb. 1876 in Stuttgart und hier ausgebildet, fällt auf durch eine eigenartige, dem Neuimpressionismus verwandte Technik und ein Kolorit, das beim ersten Blick schwärzlich erscheint, besonders in den Schatten, dann aber bald frappiert durch eine fabelhafte Plastik der körperlichen Dinge und eine seltene Kraft des Lichtes. Blühende Bäume und Büsche, Laub und Rinde, Erde und Schnee gibt er mit pastos aufgesetzten Fleckchen reiner Farben, während Luft und Hintergründe dünn und glatt gemalt sind. Dabei ist er immer farbiger geworden. Innenbilder aus dem Walde und Parkpartien liegen seiner Kunst am besten, die jetzt wohl den Weg zum großen Stile und zu einer selbständigen Hellmalerei suchen wird.

Eugen Krauß von Göppingen (geb. 1881), eine kräftige Natur als Mensch und Künstler, hat in München die Bildhauerei und dann in Stuttgart unter Landenberger und Hölzel die Malerei erlernt und Reisen nach Holland, Belgien und Spanien unternommen. Landschaftsbilder: Birken im Vorfrühling (1908), Vorfrühling (1909), Gewitter am Untersee, Rast, Herbstabend, Blühender Baum, Dämmerung, Sonnenkringel im Walde, Waldweg — diese 1910; Buchenwald,

Stürmischer Märztag, Vorfrühlingsabend (1911) Frühling, Allee, Buchenwald, (1912). Sonstige: Wilde Rosen, Mutter mit Kind, der Sammler, Zigeuner, Schimmel, Kabylenmarkt und andere Szenen aus Marokko.

Robert Haag, geboren in Stuttgart 1886, ausgebildet in der hiesigen Akademie bei Poetzelberger, Grethe, Haug, hat sich hier und in Unteraichen niedergelassen. Eine Studienreise nach Holland und Belgien scheint ihm an der See und in den Galerien besonders fruchtbare Eindrücke hinterlassen zu haben. Andere Studienreisen führten ihn in die Vogesen und das Allgäu. Bilder: Windmühle, Stürmischer Tag, Sommernachmittag (1908); Pappelstraße (1910); Kornfelder, Durchbrechende Sonne, Wintersonne, Wiesental (1911); Wintertag, Weiden im Schnee, Waldrand, Morgensonne, Vogesenlandschaft, Ausblick auf den Rhein, Wettertanne, Vorfrühling, Pappelstraße im Winter, Föhrenwald (1912); Körschtal. Haag hat das Zeug zum Landschaftsmaler großen Stils. Er versteht es, einfache Motive anziehend zu gestalten und feine Stimmungen zu erfassen. Auch als Graphiker betätigte er sich, neuerdings besonders in farbigen Radierungen.

R. Haag, Vogesenlandschaft

August Aldinger ist aus dem Kirchendienste noch zur Malerei in Landenbergers und Haugs Schule übergegangen. Als Landschaftsmaler ist er noch ein Suchender, der sich ganz von der Natur leiten läßt. Auf dem Burgholzhof bei Cannstatt, der ihm Heimat und Wohnsitz ist, malt er das Ackerfeld mit hohem Himmel und mit dem Pfluggespann in großer Silhouette, das Kornfeld und die Ernte, diese einmal auch in monumentalem Stil, mit ausgesprochener epischer Begabung.

Aus der Malschule von Landenberger und der Komponierschule von Hölzel ist Martin Nicolaus hervorgegangen, ein Schlesier von Geburt (1887), der sich ganz der schwäbischen Stimmungslandschaft widmet. Seine Bilder, Aprilwetter, Frühlingsabend und Felsental in der Alb, geben unbefangen den fein ausgewählten Natureindruck wieder, ohne Anlehnung an einen neuen Stil oder absichtliches Suchen nach einem eigenen.

Hans und Heinz Niederbühl sind Brüder, gebürtig von Stuttgart und ausgebildet in der hiesigen Akademie, beide zuletzt bei Haug. Während der ältere sich fast ganz der Illustration zugewendet hat, ist der jüngere noch als Maler und Radierer, vorzüglich auf dem Gebiet der Landschaft und des Tierstücks, in vielversprechender Entwicklung begriffen.

A. Aldinger, Ernte

Fritz Hafner, jetzt in Wickersdorf bei Naumburg wohnhaft, betont in der Landschaftsmalerei vorzüglich das Zeichnerische.

Als junger Maler (und z. T. auch Radierer) sind in diesem Zusammenhang wenigstens zu nennen: Albert Berger, Heinrich Eberhard, Bernhard Klinkerfus, August Köhler, Hermann Reichert.

Von den Malerinnen des Landes haben sich im Fach der Landschaft Charlotte Bücheler (Reichenbach a. Fils), Elise Drück — die Gattin des Malers —, Klara Kolb (Ulm), Maria Osthoff-Hartmuth, Hedwig Rau-Mohn, Julie Textor und Sally Wiest ausgezeichnet. Johanna Koch pflegt besonders die Gattung der Stimmungsfiguren in der Landschaft.

Als Graphiker oder Zeichner mit landschaftlichen (und meist auch figürlichen) Arbeiten sind außer den schon genannten Maler-Radierern mit Auszeichnung zu erwähnen: Karl Fuchs, Eßlingen. August Schirmer (geb. 1860), ein Meister in der farbigen Zeichnung für malerische Architektur-

Adolf Hölzel
Dachauerinnen

Adolf Hölzel
Anbetung der Könige

Besitzer: Adolf Hölzel, Stuttgart

motive, sowie die an anderer Stelle besprochenen Künstler Heinrich Seufferheld in Tübingen, Georg Lebrecht, Wilhelm Laage, endlich Gottfried Graf.

* * *

Von Steinkopf bis Reiniger ist die Landschaftsmalerei in Schwaben ruckweise, aber ohne Rückschritt immer weiter gekommen in der Wiedergabe der Natur und insbesondere der farbigen Erscheinung der Dinge. Immer glaubte man sie vollkommen zu beherrschen, und immer wieder gab es junge Unzufriedene, die neue Probleme aufstellten und der Natur von einer neuen Seite näherkamen. Immer stießen sie anfangs auf Widerspruch oder Gleichgültigkeit.

In der Krisis des Naturalismus hat sich die bildende Kunst auf ihre wahren Aufgaben und eigenen Mittel besonnen. Die Malerei braucht sich, dank gerade dem Impressionismus, vor der Photographie und was daran hängt, keineswegs zu fürchten. Der Farbenphotographie fehlt, von Ausnahmefällen abgesehen, der Ton, die einheitliche Farbenstimmung, sie wirkt wie ein schlechtes Gemälde. Die Photographie gibt zu wenig an feinen Tönen und zu viel an Einzelheiten der Form, viel mehr, als das Auge wahrzunehmen pflegt, wenn es sich nur einem künstlerischen Eindruck hingibt. Die Photographie versteht nicht von den Nebensachen abzusehen. Durch Abstraktion aber erreicht die Kunst ihre reinen, starken Wirkungen, formale und seelische. Der Maler kann nicht so weit von der Form absehen wie der Zeichner von der Farbe. Die ganze Fülle der Erscheinungswelt steht ihm zur Verfügung, das ist sein Reichtum und die zwingende Illusion der Naturwirklichkeit sein Zauber; aber dieser Reichtum gehört ihm doch auch immer nur zur Auswahl; in der Beschränkung muß er sich als Meister zeigen.

M. Nicolaus, Tauwetter

Heute nun ist es nicht mehr auf vollkommenere Illusion in der bildenden Kunst abgesehen, sondern auf „illusionstörende Momente", auf dekorative Wirkungen. Der Naturalismus ist erlahmt, seine letzte Äußerung, der Luminismus, hat die Überzeugungskraft verloren. Der Impressionismus will in Expressionismus umschlagen. Die neue Kunst ist Flächenkunst und will der Raumkunst dienen, aber auch die Farbenwirkung steigern. Sie geht von formalen Motiven aus, von Flächenteilung, Linienschönheit, Gleichgewicht der Massen, Farbenkomposition. Dieser neue Stil der Flächenmalerei mit

reinen Farben und farbigen Umrissen zieht auch in die Landschaftsmalerei schon ein. Manche Bilder sehen aus wie Farbenskizzen zu Glasgemälden. Und dabei legt sie auch wieder Nachdruck auf bewußten Inhalt, schämt sich nicht der gegenständlichen Schönheit und des poetischen Gehaltes. Das Phantastische findet wieder Anklang. Von anderen wird die Form, das Zeichnerische, der Reichtum und die organische Schönheit der Einzelheiten aufs neue gewertet, weil die virtuose Malerei auf Farbenstimmung schon zu billig geworden ist. So werden Künstler wie Kornbeck, Thoma und Haider wieder modern, und die altdeutschen Meister werden wieder Vorbild. Das alles bedeutet eine Rückströmung gegenüber dem impressionistischen Naturalismus. Wird sich aus dem Chaos noch ein höherer moderner Stil herausheben, oder ist die bildende Kunst an einem toten Punkte angelangt? Es fehlt heute die frohe Zuversicht, die die Begründung der deutschen Landschaftskunst, die Erneuerung der Ölmalerei, die Entdeckung der intimen Naturschönheit und die Entwicklung der reinen Stimmungsmalerei einst begleitet hat, fehlt das klare Ziel.

Wenigstens der Landschaftsmalerei wird, so möchten wir hoffen, das Errungene unverlierbar bleiben, der verfeinerte Farbensinn und die neuerschlossene Welt von gegenständlicher Schönheit und Poesie, die Empfänglichkeit für die intime Landschaft, für tiefe Auffassung einfacher Motive, für die Stimmung in der Natur und für den Ton im Bilde. Wir wissen jetzt, daß die Farben der Dinge nicht ruhende Eigenschaften, sondern wechselnde Lichterscheinungen sind, aufleuchtend in unseren Augen aus dem Dunkel der räumlichen Welt. Wo wir früher nichts als Dunkel sahen, sehen wir jetzt Farbe, sehen auch die Schatten aufgehellt von farbigem Licht, sehen die Farben gesteigert und umgefärbt durch den Gegensatz der Ergänzungsfarben, sehen sie abgetönt und zusammengestimmt durch die Luft und die Beleuchtung. Wir haben gelernt, die Schönheit der heimischen Natur zu lieben, so reizlos oder bescheiden sie im Sinne der Vedutenmalerei erscheinen mag; und die Größe der Natur im Kleinen, Nahen und Alltäglichen zu verehren.

GRADMANN

DIE NACH STUTTGART BERUFENEN KÜNSTLER

IGLER KALCKREUTH POETZELBERGER GRETHE

In der Ankaufskommission für Gemälde waren es zuerst die Maler Igler und Kappis, welche die neuen Bedürfnisse der Galerie und die neuen Richtungen der Malerei zur Geltung zu bringen strebten. Auch ihre eigene Malerei blickt zweifellos nicht nach der Vergangenheit, sondern nach der Zukunft. Es liegt aber in der Natur der Sache, daß bei solchen neuen Bewegungen eine Reihe von Talenten, auch starke Talente, sich der größeren Wahrheit der neuen Richtungen, ihres fortschrittlichen Charakters bewußt werden, ohne sich doch mit entschiedenem Bruch ganz auf die Seite des Neuen zu stellen. Zwischen dem Alten und Neuen stehend, zeigen sie oft einen Widerspruch in ihrer Erscheinung, der schließlich ihre Wirkung beeinträchtigt, wenn sie auch durch das Neue, das ihnen aufgegangen ist, eine Zeitlang stark hervorgehoben werden.

Stuttgart, Kgl. Gemäldegalerie

G. Igler, Klosterschule

Einen solchen Charakter trägt die Malerei Iglers, der, in Wien und München gebildet, in der letzteren Stadt als ein fruchtbarer und vielgeschätzter, auch viel verkaufender Künstler lebte, als er unter Schraudolph nach Stuttgart berufen wurde. Er hatte seinen Stoff in der Kinderwelt gefunden, stellte sie aber nicht in der Malweise seines Lehrers Waldmüller und nur am Anfang in der unserer früheren Koloristen (wie etwa Kurzbauers), später aber mit den Mitteln der Freilichtmalerei dar. Vielleicht ist diese, wenigstens für die idyllische Stimmung solcher Kinderdarstellungen, nicht so geeignet wie die

alte Braunmalerei mit ihren warmtonigen Interieurs, und Iglers Bilder, dem Inhalt nach anziehend, voll Gefühl für das ewig Kindliche, mit manchem innigen, der Natur abgelauschten Zuge, bekommen später durch kreidige Lufttöne zuweilen den Eindruck einer gewissen Trockenheit, die mit dem seelischen Gehalt nicht recht harmonieren will. Aber niemand wird verkennen, daß er seine Interieurs namentlich in der Beleuchtung sorgfältig studierte, und so vermochte er als Lehrer wohl den Blick von dem konventionellen Sehen zu befreien und für das Wirkliche zu öffnen. Die Gemäldegalerie besitzt nunmehr drei Bilder von ihm: eines in der allgemeinen Sammlung, eines in dem Vermächtnis der Königin Olga und eines (wohl das beste) in dem Pflaumschen Kabinett („Steeple-

G. Igler, Auf der Strafbank

chase"). Sie gehören in der gesunden und warmen Empfindung, die er für die Kinderwelt zeigt — und für diejenigen, die sich in selbstloser Freundlichkeit mit ihr abgeben — ohne Zweifel zu dem Liebenswürdigsten, was er geschaffen hat.

Leopold Graf von Kalckreuth. Obwohl Graf Kalckreuth unserer Akademie wieder verloren gegangen ist, darf der Eindruck auch seines künstlerischen Wesens in einer Schilderung der Stuttgarter Kunst der Gegenwart nicht fehlen, und wir setzen ihn an die Spitze der „Neuen", weil er als die markanteste Künstlerpersönlichkeit unter ihnen bezeichnet werden darf.

Als Graf Kalckreuth im Jahre 1899 von Karlsruhe nach Stuttgart berufen wurde, war er nicht nur ein fertiger Künstler von dem ausgeprägtesten Charakter, sondern er besaß auch einen sicheren, in ganz Deutschland anerkannten Künstlerruhm, der seine Persönlichkeit in hohem Maße geeignet erscheinen ließ, das Ansehen Stuttgarts im Kunstleben der Nation zu heben. Seine Abstammung

Leopold Graf von Kalckreuth, Velazquezprinzessin

und seine bisherige Tätigkeit in Weimar und in Schlesien hatten einen gewissen norddeutschen Zug in seinem künstlerischen Wesen voll zur Entfaltung gebracht. Dieser Zug lag, für den Schwaben stark fühlbar, in der einfachen, schlichten Ehrlichkeit seiner Kunst, in der Unerschrockenheit, mit der er den herben Seiten der Wirklichkeit zu Leibe ging. Der Schwabe ist eigentlich niemals ein wirklicher Realist; er idealisiert gern und wird in seiner idealisierenden Tätigkeit der Wirklichkeit gegenüber subjektiv; er steigert die Natur und erhöht sie, auch wo er ihr treu zu sein beabsichtigt. Diesem Wesen gegenüber ist Kalckreuths Natur und Kunst uns in gewissem Sinn nüchtern erschienen, und törichte Leute, die den warmen Pulsschlag der Empfindung nicht fühlten, der in allem lebt, was Kalckreuth geschaffen hat, haben ihn einen Handwerker genannt und ihm das Künstlerische abgesprochen. Nur die Gewöhnung an die groben, schreienden Manieren der modernen Kunst, an ihre zudringliche Subjektivität kann ein solches Urteil erklären; wer gesehen hat, wie sich auf einer der Dresdener Ausstellungen Kalckreuths Porträt seiner Gattin neben dem Besten der alten Zeit gehalten hat, der weiß es sicher, daß wir es hier nicht nur mit einer durchaus echten und tiefen Künstlernatur, sondern wohl überhaupt mit einem der dauerndsten Werte unserer neueren deutschen Kunst zu tun haben. Und so hat er sich auch bei uns energisch durchgesetzt. Schließlich ist gerade in der herben Ehrlichkeit der Kalckreuthschen Kunst, in ihrer Verbindung mit seiner Gemütstiefe etwas gewesen, was uns Schwaben tiefer und immer tiefer in seinen Bannkreis zog.

Kalckreuth ist nicht nur als ein anerkannter, sondern auch als ein überaus vielseitig erprobter Künstler zu uns gekommen. Sittenbild (wenn man das Wort nicht im älteren Sinn nehmen will), Porträt und Landschaft waren seine Gebiete. Bald nachdem er sich hier festgesetzt hatte, hat er uns in der „Ährenleserin", in diesem wehmütigen Schatten auf dem glanzvollen Antlitz des Abendhimmels, eines der ausdrucksvollsten Sittenbilder unserer Galerie gegeben. Eine Reihe anmutiger Szenen aus seinem Familienleben, wie z. B. das Haustheater, fallen in diese Zeit. Von den Porträts ist seine kleine Tochter Etta im Kostüm der Kinder Philipps IV. von Spanien noch in aller Erinnerung. Bewundernswürdig aber war es vor allen Dingen, mit welcher Entschlossenheit sich Kalckreuth in die Reize seiner neuen Heimat einlebte. Als er im Jahre 1907, kurz vor seinem Abgang, das Bild seines Schaffens in den Stuttgarter Jahren uns in einer Kollektivausstellung vorführte, fand man eine neue Note, die uns die württembergischen Künstler nicht hatten sehen lassen, in seinen Bildern vom Schwarzwald, von der Hochebene bei Eutingen und Hochdorf, von den herrlichen Forsten bei Waldenburg.

Nicht leicht ist es, das Eigentümliche von Kalckreuths Technik zu bezeichnen, und fast unmöglich, seine Stellung zu den Richtungen der modernen Malerei zu bestimmen. Man könnte vielleicht behaupten, daß seine Darstellung ohne alle Mätzchen, Kunstgriffe, Manieren und Methoden so nah bei der Wahrheit bleibt, als es überhaupt möglich ist, wenn die Dinge noch künstlerisch belebt sein sollen, oder daß er sich verschiedenen Gegenständen mit einer gewissen naiven Selbstverständlichkeit durch verschiedene Malweisen anpaßt.

Stuttgart, Kgl. Gemäldegalerie

L. Graf v. Kalckreuth, Waldenburg

Er verschmäht künstliche Arrangements und Probleme. Wo er je einmal so etwas wie ein Farbenexperiment macht (wie z. B. einmal bei einem Porträt seines Schwagers, des Grafen York), da werden die meisten Maler der Ansicht sein, daß er darin nicht glücklich ist, weil ihm der Sinn für die Starkfarbigkeit und ihre Gesetze fehlt. Um so feiner ist sein Sinn für die Wirkung des Lichtes, das in der Tat fast überall seinen Bildern, selbst den Porträts, einen eigenen Zauber verleiht; hierin hat er eine Sicherheit der Empfindung, die Lichtwark veranlaßt hat, jenes Porträt der Frau Zacharias, zu drei verschiedenen Tagesstunden gemalt, dreimal für die Hamburger Kunsthalle zu erwerben. Sicher kann man Kalckreuth keinen Impressionisten nennen. Dafür versenkt er sich viel zu liebevoll in das Detail seiner Bilder. Man denke nur an die reizvolle Ausführlichkeit, mit der er in dem Bilde der Ährenleserin das Stoppelfeld behandelt, wie er den Wechsel von kalten und warmen Lichtern auf der vom Abendschein übergossenen gefurchten Fläche durchgeführt hat. Nichts Grobschlächtiges liegt in seiner vornehmen Art, und seine Wahrheitsliebe, seine Ehrfurcht vor der Natur gestattet ihm nichts Gewaltsames, nichts Übertriebenes, das den Eindruck

der Technik über den Eindruck des Gegenstandes, den Eindruck der Hand über den Eindruck des Auges erheben würde. Das ist es vor allem, was es wahrscheinlich macht, daß seine Bilder etwas von der Ewigkeit der Natur an sich haben werden, wenn uns subjektivere Bilder mit den Subjekten, von welchen sie herrühren, gleichgültig geworden sind.

Kalckreuth ist von Stuttgart geschieden und hat sich ein eigenes Heim in der Nähe von Hamburg erbaut, nachdem er schon vorher zum tiefen Bedauern aller seiner Kollegen sein Lehramt an der Akademie niedergelegt hatte. Ob die Erwartungen, mit denen er nach Stuttgart kam, wo ihn der König schließlich zu seinem Kammerherrn ernannte, sich erfüllt haben, wagen

Stuttgart, Kgl. Gemäldegalerie

L. Graf v. Kalckreuth, Die Ährenleserin

wir weder zu bejahen noch zu verneinen. Ob der Künstler bei einem schweren, kaum jemals zu verschmerzenden Verlust, der ihn hier in seinem Familienleben getroffen hat, gern an Stuttgart zurückdenkt — wer kann es sagen? So viel ist aber gewiß, daß er hier eine Reihe dankbarer Schüler und treuer Freunde zurückgelassen hat, die seine Kunst und seine Persönlichkeit in liebevoller Erinnerung behalten, eine Persönlichkeit, die man nicht nur verehrte um deswillen, was sie gab, sondern noch mehr um deswillen, was sie war.

Robert Poetzelberger, geboren in Meran, stammt aus einer alten oberösterreichischen Familie, in der künstlerische, insbesondere musikalische Begabung vielfach zu Hause war. Das Talent, Karikaturen zu zeichnen, hat er, nicht zum Ergötzen seiner Lehrer, schon als Knabe auf dem Gymnasium geübt. Sein eigentliches Kunststudium begann er in Wien, zunächst als Zögling der dortigen Handelsschule, indem er seine Abende mit Aktzeichnen ausfüllte. Die Wiener Akademie, auf die er dann überging, befriedigte ihn nicht; auch hier herrschten, wie in Stuttgart, verrottete Zustände und ein langweiliger schulmeisterlicher Betrieb. Erst der Orientmaler Leopold Müller brachte Leben in die Malschule, malerische Aufgaben, Beobachtung von Luft und Licht. Ihm verdankt der Künstler am meisten. Als er dann malen gelernt hatte, siedelte er nach München über, wo ihm Löfftz nicht sogleich einen Platz in seiner Schule geben konnte. Da, umgeben von jenem abenteuerlichen Künstlervolk, das sich aus Offizierskreisen, Handelskreisen, gelehrten Kreisen usw. rekrutierte, entschloß er sich kurzerhand, selber weiterzustudieren, und bald trat er mit Genrebildern in dem damaligen, etwas zum Sentimentalen neigenden Geschmack hervor, die in dem von amerikanischen Käufern überschwemmten München rasch abgesetzt wurden. Poetzelbergers Bilder, seine Liebespaare am Klavier usw. sind nicht sentimental, aber innig und gemütvoll, und es steckt ein ausgesprochener Poet in ihm. Wenn man es früher einmal als das Wesen des Schönen bezeichnet hatte, daß es eine Fülle von Vorstellungen erwecke, so waren die Bilder in diesem Sinn schön: ahnungsvoll empfunden, die Phantasie anregend. So die jungen Leute am Klavier, die Kinder, die über den Friedhof gehen, der prachtvolle Greis neben dem jungen Mädchen vor dem Schloßportal (Fallende Blätter), so ein reizendes Pfarrhaus-

R. Poetzelberger, Auf der Höhe

Wilhelm Laage
Achalm

Besitzer: W. Villinger, Antwerpen

Alfred H. Pellegrini
Notre-Dame

interieur mit zwei Mädchen, die sich an einer hübschen Stelle eines alten Buches ergötzen. Was uns aber heute, wo wir das Inhaltliche (mit Recht oder Unrecht, zuweilen mit Unrecht) nicht mehr so schätzen, an diesen Bildern künstlerisch anzieht, das ist die prachtvolle Zeichnung und Komposition. Der künftige Bildhauer kündigt sich hier an in der trefflichen dreidimensionalen Bewegung der Gestalten, den vorzüglich gefühlten Kontraststellungen und der natürlichen Haltung. Poetzelberger hat auch oft (wie Meissonier u. a.) die Gestalten seiner Bilder zuerst modelliert.

R. Poetzelberger, Gebirgssee

Gegen Ende der siebziger Jahre ging Poetzelberger nach Italien, wo er etwa ein Jahr blieb. Er brachte eine Reihe von italienischen Studien mit, in denen nun das Sittenbildliche zurücktritt und die Landschaft überwiegt. Nehmen wir hinzu, daß ihm in Italien die Antike und die Frührenaissance, insbesondere die Plastik der Frührenaissance, den tiefsten Eindruck machte und seine Studien auf sich zog, so sehen wir, daß sich nun eine Trennung in seinem Schaffen vorbereitet; der hochentwickelte Sinn des Künstlers für das Körperliche, den organischen Zusammenhang der Gestalt, ihre Bewegung durch die drei Dimensionen treibt zur Plastik, seine Freude an dem Malerischen fängt an, sich fast ausschließlich im Landschaftsbild auszuleben, das von da an mehr den Charakter der Erholungsarbeit gewinnt. Befördert wird diese Entwicklung dadurch, daß Poetzelberger um 1892 an die Zeichenklasse der Karlsruher Akademie berufen wird. Er faßte dort, wie nachher in Stuttgart, seinen Lehrberuf mit einer Energie an, die ihn vielfach der eigenen künstlerischen Arbeit Abbruch tun läßt. Ein starker wissenschaftlicher Trieb macht sich bemerklich. Poetzelberger studiert die Anatomie aus dem Fundament. So wird auch sein Zeichenunterricht tief eindringend, in gewissem Sinn wissenschaftlich, nicht naiv, wie er an Akademien gewöhnlich gegeben wird, und vielleicht manchem zu ernst und zu streng.

Bei Poetzelbergers Landschaften findet man eine Eigentümlichkeit, die ihnen einen besonderen Charakter gibt. In der Regel haben sie wenig Himmel,

oft keinen; wenn sie trotzdem zuweilen weite Aussichten zeigen, so sind es meist Talblicke, die ihn offenbar ganz besonders anziehen. Er hat also, wie es scheint, eine starke Empfindung von der Schwierigkeit, die diese leuchtende Masse des Himmels bildet, und versagt sich den Ausweg, den die Kunst so oft eingeschlagen hat: trübe Luft und stark bewölkten Himmel, für den er sich offenbar wenig interessiert. Das trennt ihn von der ganzen modernen Entwicklung der Landschaft, die rein auf Ton und Luftstimmung geht. Poetzelberger sucht die Poesie in der Landschaft, und zwar scheint es, daß es wesentlich das Idyllische ist, was ihn reizt: „Dich, mein stilles Tal." Dahin weisen auch

R. Poetzelberger, Flucht nach Ägypten

die stillen Wald- und Wasserwinkel, die Hochwalddurchblicke, die er gern darstellt. Ferner mag es mit seiner wesentlich zeichnerischen Begabung zusammenhängen, daß es vor allem die „schöne" Landschaft ist, die er in seinen Bildern aufsucht.

In der Plastik können sich der Sinn für die Form, die Raumerfüllung und das Kompositionstalent, die Poetzelberger eigen sind, vollkommener ausleben. Ihr hat er sich in neuerer Zeit immer entschiedener zugewendet.

Carlos Grethe. Daß ein Maler der See, ihres Strandes und ihrer Häfen, seinen Wohnsitz dauernd im Binnenland nimmt, oder umgekehrt, daß ein im Binnenland wohnender Maler das Stoffgebiet seiner Kunst an dem fernen Meere sucht, das er nur einmal im Jahre auf ein paar Monate besuchen kann, ist eine Seltsamkeit, die uns deutlich zum Bewußtsein bringt, wie sehr die modernen Verkehrsverhältnisse die Welt umgestaltet haben. Ein wünschenswerter Zustand ist es gerade nicht; aber man kann es doch auch wieder ver-

stehen, wie eine solche Trennung den Zauber frisch erhält, wie eine vom Reiz des Meeres gepackte Künstlerpersönlichkeit, befreit von dem Zwange des Lehramtes, mit dreifacher Wonne sich jedes Jahr zu dem gewaltigen Bilde zurückwendet, dem sie ihre Kunst gewidmet hat. Carlos Grethe hat zwar in Karlsruhe studiert, aber hat als Kind die große Fahrt über den Atlantischen Ozean von Montevideo nach Hamburg gemacht, hat lange in Hamburg gelebt, ist einmal als junger Künstler hinübergefahren nach Mexiko und hat seit vielen Jahren in jedem Sommer die belgische Küste aufgesucht, um dort seine Studien zu malen. Er ist mit dem Meere vertraut und ist vertraut mit den kühnen Fischern, die es befahren. Manchmal ist er mit dem Fischerboot hinausgezogen, und er würde, wie Pauli sagt, nicht in Verlegenheit kommen, wenn ihm eine solche Fahrt die Pflicht auferlegen würde, an Segel, Riemen oder Ruder zu hantieren. So muß in der Tat ein Mann beschaffen sein, der den Reiz des Meeres zum fast ausschließlichen Gegenstand seiner Kunst macht.

Es ist aber, um dies gleich zu sagen, nicht der Reiz des Wassers, wie ihn Ruskin schildert und Schönleber malt, sein Lichtfunkeln, seine Durchsichtigkeit, seine klaren Farben, die Grethe anziehen. Diese Reize vermißt der Laie vielfach auf seinen Bildern. Es ist das Meer in seiner Macht, in seiner Größe, dieser gewaltige Träger menschlicher Güter, diese Verkehrsstraße der Nationen, dieses unermeßliche Jagdgebiet des kühnen Fischers, was den Künstler begeistert. Die dunklen Schiffskolosse im Hafen, deren Lichter gespenstisch im Wasser funkeln, die gefährlich schwellende Woge, die das Boot in die Einfahrt trägt, die weite graue Fläche, auf der Nebel und Stürme liegen, die sturmerprobten Männer in ihren Ölanzügen, die ihre Pferde in die brandende Flut treiben, um Krevetten zu fischen, die zusammengedrängte Mannschaft in dem vom Sturm geschaukelten Boot, die niederen Räume des Volkslogis, in dem die Handharmonika das Geräusch des Sturmes und der Wellen übertönt — das sind die Dinge, die Grethes Phantasie erregen. Er sieht das Meer nicht als Badegast und nicht als Weltbummler, sondern wie ein Fischer und Matrose, aber wie ein Matrose, der gegen seine Furchtbarkeit und Größe noch nicht gleichgültig geworden ist.

Diese Auffassung hat sich immer entschiedener bei Grethe herausgebildet und ist immer reiner zum Vorschein gekommen. Seine Krevettenfischer stehen heute wie schattenhafte Dämonen dem großen Meeresdämon gegenüber. Es ist nicht mehr wie am Anfang der zufällige Augenblick, das Gehaben, das Genre des Matrosen- und Fischerlebens, was Grethe beschäftigt, sondern es ist dieses Leben selbst, auf seine ewigen Momente und auf seine ewige Bedeutung reduziert. Ob Grethe, wie der Direktor der Bremer Kunsthalle, Dr. Pauli, sagt, der erste Marinemaler der Gegenwart ist, wage ich nicht zu entscheiden; jedenfalls ist er, glaube ich, der, der die größte Auffassung des Meeres hat. Seine Seemenschen interessieren nun allerdings nicht mehr durch ihre Persönlichkeit. Irgendein Gemütsinteresse nimmt man ebensowenig an ihnen wahr, wie sie etwa an den den Seeleuten eigenen Humor erinnern. Der gute Instinkt des Künstlers ließ ihn diese Züge zurückdrängen, um das Interesse rein auf den

eigentlichen Gegenstand, das Meer und seine Macht, zu konzentrieren und so im Malerischen zu bleiben, das seine Domäne ist.

Niemand kann verkennen, daß Grethe mehr Maler als Zeichner ist. Er sieht gewissermaßen nur Massen, die gegeneinander stehen. Er ist im wesentlichen Lichtmaler und liebt deswegen die grauen und braunen Töne. Doch kann man ihn keineswegs einen Graumaler oder einen Maler der gebrochenen Töne nennen. Denn oft zeigt er eine Neigung, einen entschiedenen Farbenton, die blaue Jacke eines Eisenarbeiters, das rote Licht einer Laterne, das Gelb der Ölanzüge zur Melodie eines Bildes zu machen und den übrigen Tönen die Begleitung zu dieser Melodie zu übertragen; er wird also Farbenkomponist, ohne indes in die Gefahr einer spielerischen, innerlich nicht motivierten Verwendung der Farbe zu verfallen. Denn in der Tat ist ihm dazu seine Kunst zu ernst, die Gesamtstimmung zu wichtig. Diese veranlaßt ihn vielmehr im ganzen zur Improvisation: seine Bilder haben etwas Zufälliges an sich, etwas Naives, nicht Gekünsteltes, etwas Instinktmäßiges und Naturhaftes, so sehr in der Tat, daß man zuweilen den Eindruck hat, daß sie in gewissem Sinn unter dem Höchsten bleiben, was er gewollt hat, daß seine Wirkung noch größer und machtvoller werden könnte, wenn er auch die einfachen Kunstmittel der Komposition verwenden wollte, um sie zu steigern, wenn er die Möglichkeiten durchprobieren wollte, die für die Gestaltung eines und desselben Gegenstandes vorliegen. Wahrscheinlich wird ihn seine neueste Entwicklung dahin drängen; dann wird er wohl auch die Einfachheit erreichen, die das natürliche Ausdrucksmittel alles dessen ist, was wir groß und erhaben nennen.

DIEZ

ADOLF HÖLZEL

Die letzten fünfundzwanzig Jahre sind Zeugen eines außerordentlichen Umschwungs gewesen, der sich auf dem Gebiet der malerischen Darstellung bei uns in Deutschland wie bei unseren westlichen Nachbarn vollzogen hat. In nahe verwandten Formen haben die beiden Länder, die, man darf es wohl sagen, seit geraumer Zeit tonangebend sind in der Geschichte der Malerei, den Entwicklungsprozeß des Realismus und dessen Ablauf von einem Extrem zum anderen sich vollziehen sehen, haben gesehen, wie aus der Geburt des Impressionismus eine Reihe weiterer Erscheinungen hervorging, die, folgerichtig eine aus der anderen abgeleitet, endlich zur Auflösung des Realismus und zur Aufstellung von völlig neuen Grundanschauungen geführt haben, Anschauungen, die mit ihrer Abwendung vom zufällig Gegebenen und ihrer Vorliebe für das mit Notwendigkeit Bestehende entschieden zu dem entgegengesetzten Pole hinstreben. Ließ sich der Realismus von den Erscheinungen der sichtbaren Welt bestimmen und nahm er sie als bildnerischen Stoff, wie er sie vorfand, an, so dringt die heutige Entwicklung, wenn auch nicht einheitlich, so doch an vielen Stellen zugleich darauf, den verborgenen Gesetzen

Adolf Hölzel, Helldunkelstudie

des Naturgeschehens und den immer gleichbleibenden Grundlagen des Naturerkennens zu folgen, wie sie in der optischen Wahrnehmung auf der einen, in den seelischen Funktionen der Einbildungskraft auf der anderen Seite vorhanden sind.

Diese Bewegung ist nicht von heute auf morgen entstanden. In Frankreich hat ihr mit seinen theoretischen Reflexionen schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Eugène Delacroix vorgearbeitet, und eine systematisch durchgeführte Begründung hat ihr in jüngster Zeit die Gruppe der sogenannten Neuimpressionisten gegeben, die sich unter der Führung von Seurat, Signac u. a. in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bildete und sich im besonderen für ihre koloristischen Grundsätze die neuesten Errungenschaften der naturwissenschaftlichen Forschung zu eigen machte. Unabhängig davon sind ebenso einzelne deutsche Künstler bemüht gewesen, sich von den Vorbedingungen ihres Tuns im Wege einer exakten Beobachtung und eines streng geordneten Denkprozesses Rechenschaft zu geben. Hildebrand und Marées sind die bekanntesten unter ihnen geworden, aber sie sind nicht die einzigen, die in derselben Richtung, und zwar schon vor der Zeit jener neueren französischen Künstler, gearbeitet haben. Man hat diese Bestrebungen nicht immer ohne Mißtrauen aufgenommen, als ob eine Epoche, in der ein solches Suchen nach vernunftmäßig erkannten Gesetzen der Kunst stattfindet, zugleich ein Erlahmen des selbsttätigen künstlerischen Geistes mit sich führen müßte. Allein nichts wäre verfehlter als eine derartige Voraussetzung. Es ließe sich im Gegenteil der geschichtliche Nachweis führen, daß es auch vordem, wie etwa in den Zeiten des italienischen Quattrocento oder der eklektischen englischen Schule des 18. Jahrhunderts, nicht Perioden des Rückschritts, ja unter Umständen sogar solche einer intensivsten Kräfteentfaltung waren, die für eine derartige „Wissenschaft" der Malerei die theoretischen Grundlagen zu finden bemüht waren.

Unter den Künstlern, die heute und in unserer eigenen Mitte einer Methodik des künstlerischen Schaffens in dem angedeuteten Sinne zuneigen, genießt Adolf Hölzel des bedeutendsten Ansehens. Es ist bei ihm sowenig wie bei jenen älteren Meistern, die wir nannten, eine künstlich herbeigeführte Berechnung, die ihn leitet. Eine hervorragende Befähigung, die Grundlagen des künstlerischen Schaffens denkend zu zergliedern und sich ohne Vorbehalt und Vorurteil die Vorgänge des inneren Anschauungsvermögens wie die Eigenschaften der äußerlich gegebenen Darstellungsmittel zum Bewußtsein zu bringen, diese, wenn man so sagen will, kritische Beanlagung allein hat ihn bei seinen Aufstellungen geleitet. Die Ergebnisse seines Nachdenkens sind eben deshalb auch nicht eilfertig oder sprungweise gewonnenen Einfällen zu vergleichen. Sie beruhen zu einem Teile auf einem eingehenden Studium der Meisterwerke alter Kunst und der Vorzüge, denen diese ihre unbestrittene Vorbildlichkeit verdanken, noch mehr aber sind es die im Wege einer strengen und beharrlichen Selbstdisziplin gewonnenen Resultate einer seit lange geübten künstlerischen Tätigkeit, auf denen Hölzel seine grundlegenden Anschauungen aufgebaut hat.

Die aus der Praxis abgeleiteten Erfahrungen des Künstlers führen, wenn wir ihnen bis auf ihre Anfänge nachgehen wollen, in eine weit entlegene Zeit zurück, so weit, daß sie heute schon vielen von den Jüngeren unter uns kaum mehr anders als vom Hörensagen bekannt ist. Es hieße eine Geschichte der Malerei in München während der letzten vierzig Jahre schreiben, wollte man die ganze Summe der künstlerischen Strebungen oder Neubildungen verzeichnen, die Adolf Hölzel mitdenkend und mitschaffend erlebt hat. Denn aus eben jener Münchener Schule ist seine künstlerische Persönlichkeit hervorgegangen, wenn auch ihr Temperament eine unverkennbare Nuance zugleich der österreichischen Heimat verdankt, der sie entstammt. Noch in den siebziger Jahren ist Hölzel Schüler von Wilhelm Diez gewesen, womit auch schon die künstlerische Atmosphäre bezeichnet ist, in der er aufwuchs. Die Gewissenhaftigkeit der realistischen Detailschilderung, verbunden mit einem feinen und gewählten Kolorismus, die Grundzüge jener künstlerischen Bildung also, denen damals das gesamte jüngere München huldigte, von denen auch Leibl, Löfftz und Trübner ausgegangen sind, das waren die Eigenschaften, die ebenso, und zwar in pikantester Zuspitzung, in der Diezschule gepflegt wurden. In den achtziger Jahren erfuhr diese Richtung eine bedeutende Wandlung durch ihre Verschmelzung mit der Freilichtmalerei des französischen Impressionismus, es folgte das Regime der grauen Palette, bis das bekannte Ereignis der schottischen Ausstellung zum Anlaß eines erneuten Umschwungs wurde. Die Schotten haben zwar nicht, wie manchmal etwas gar zu apodiktisch behauptet wurde, ein neues München geschaffen, aber allerdings haben sie gegenüber den zur Einseitigkeit neigenden impressionistischen Tendenzen den Beweis geliefert, daß man tonig und stimmungsvoll und doch auch farbig zugleich sein könne. Es folgte eine Zeit, die man vielleicht zutreffend als die des schönfarbigen Impressionismus bezeichnen könnte, in der ein Zügel oder Herterich den traditionellen grauen Grundton mit ihren zarten, rötlich oder bläulich irisierenden Farben zu durchweben begannen, ein Dill mit seinen großen, im rhythmischen Wechsel von kalten und warmen Lokalfarben durchgeführten Stimmungsbildern aus dem Dachauer Moos hervortrat. Und wenn schon früher Dachau, die nahe bei München in der Hochebene gelegene Malerkolonie, zum vorübergehenden oder dauernden Stelldichein fast aller dem Neuen zugewandten jüngeren Elemente der Münchener Künstlergesellschaft, der Uhde, Liebermann, Kalckreuth, Höcker, Herterich, Hölzel und anderer geworden war, so erfolgte jetzt gerade hier ein erneuter engerer Zusammenschluß von ausgeprägt fortschrittlichen Charakteren, unter denen Dill und Hölzel die nachhaltigste Wirkung geübt haben.

Diese wie die früheren Entwicklungsphasen unseres Künstlers liegen außerhalb des Rahmens der an diesem Orte zu gebenden Darstellung, die vor allen Dingen seine Stuttgarter Wirksamkeit umfassen soll. Wir hätten sonst wohl Ursache, uns länger bei dem reichen Arbeitsertrage auch jenes früheren Lebensabschnittes und den Meisterwerken, die aus ihm herrühren, aufzuhalten. Sie gehören in der Mehrzahl dem Gebiete des Genrebildes an, das sich hin und wieder in ihnen auch mit landschaftlicher Schilderung verbindet. Durch-

A. Hölzel, Kompositionsentwurf, Federskizze

geführt mit allen Reizen der illusionistischen Wirklichkeitsdarstellung, in der sich die Blüte der damaligen Münchener Schule zusammenfand, haben sie auch an allen Ehren teilgenommen, die nur den Besten zu widerfahren pflegen. So erhielt die idyllisch gefaßte Wiedergabe einer Zimmermannswerkstätte bei ihrer ersten Ausstellung im Münchener Glaspalast im Jahre 1892 die goldene Medaille, ein anderes Gemälde, „Die Hausandacht", wurde in demselben Jahre für die Neue Pinakothek angekauft. Die Produktion der folgenden Jahre bis zur Jahrhundertwende und nachher zeigt sodann bei Hölzel eine wachsende Vorliebe für die Landschaft. Und zwar knüpft diese wie schon früher an die heimatliche Natur an. Die an Motiven trotz ihrer scheinbaren Anspruchslosigkeit keineswegs arme Gegend von Dachau, wo der Künstler längst seinen festen Wohnsitz genommen hatte, steht als Beobachtungsfeld im Mittelpunkte dieses zunehmenden Interesses. Und wie es oft geschieht, daß sich in einem solchen Austausch mit den Mächten der still waltenden, ewig lebendigen Natur Gemütskräfte entfalten, die mit Notwendigkeit von der exakten Nachbildung zu frei gestaltender poetischer Schöpfung übergehen, so wurde auch hier das landschaftliche Element sehr bald zum Substrat einer malerischen Dichtung von großer ursprünglicher Kraft und Gefühlsweite. Eine Zeitlang zeigen diese Hervorbringungen einen bestimmten Parallelismus mit der von Dill gepflegten Darstellungsweise, und Hölzel selbst steht nicht an, der freundschaftlichen Anregung, die er von seiten dieses Künstlers empfing, noch heute dankbar zu gedenken. Äußerlich ist diese geistige Gemeinschaft in seinen Werken allerdings nur während eines kurzen Durchgangsstadiums tatsächlich zum Ausdruck gekommen. Dauernd blieb sie dagegen in der von beiden Künstlern gehegten und damals in gemeinsamer Arbeit gereiften Überzeugung bestehen, daß die Handhabung der künstlerischen Mittel ihre Grenze nicht immer in den Grenzen des Naturvorbildes findet, ja daß sie unter Umständen ihre volle Wirkung erst dann erreicht, wenn es erlaubt ist, sie auch über die Natur hinaus in Freiheit zu entfalten. Mit anderen Worten war das die Absage an den absoluten Naturalismus und das Programm eines unabhängigen Gestaltens, das, ohne den gegebenen Naturzusammenhang zu verleugnen, sich doch in erster Linie auf die Kraft und Fülle der eigenen Intuition beruft.

Dieses Prinzip ist es, dem Hölzel seine methodische Fassung gab. Es geschah nicht sogleich in der strengen Gedankenfolge, die er später daraus entwickelte, aber doch so, daß nun eine ganz bestimmte innere Orientierung nach diesem einen Ziele immer deutlicher in seiner Malerei hervortritt. Er sucht deshalb auch in der Dachauer Landschaft nicht, was vor ihm andere daraus entnahmen, das gegenständlich Sensationelle der Alpenfernsichten oder der atmosphärischen Erscheinungen im Kampf des Lichtes mit Nebel- und Wolkendunst; er heftet seine Augen auf die nächstliegenden einfachsten Bestandteile der Vegetation, der Bodenplastik des Moor- und Heidelandes, dessen Fluchtlinien sich in seinen Gemälden zu glanzvollen Raumdichtungen zusammenschließen und dessen Farben mit ihren braunen, gelben, grünen oder blauen Abschattungen in seiner Wiedergabe bald in starken, naturfrischen Akkorden hervortreten, bald in der Hülle eines einheitlichen Helldunkeltons

Bruno May
Dämmerung

Karl Schmoll v. Eisenwerth
Interieur

Pfullingen, Hallen

Hans Brühlmann, Karton zur Herabkunft der Freude

Franz Mutzenbecher, Die Bank (Radierung)

die Tiefe und Schönheit altmeisterlicher Klangwirkungen annehmen. Zuweilen beleben sich diese Bestandteile auch durch figürliche Zutaten, keine Staffage im eigentlichen Sinne, noch weniger novellistische Charaktere, nichts weiter als eine Verstärkung des gegebenen Formgerüstes durch das Hinzutreten ruhender oder handelnder menschlicher Gestalten, die mit ihren Überschneidungen den Rhythmus der Gesamtanlage noch weiter variieren und fühlbar werden lassen. Ein Zyklus von dekorativen Gemälden, die unter dem Gesamttitel

A. Hölzel, Motiv aus Venedig

„Der Zeiten Wiederkehr" im Jahre 1903 entstanden, bringt diese Tendenzen in groß und lebendig gesehenen Formen zum Ausdruck. In dieselbe Entwicklungsreihe und in dasselbe Entstehungsjahr gehört auch das Bild, das eine unserer farbigen Tafeln wiedergibt, die Mädchen mit den im Winde wehenden Kopftüchern, in dessen zart getönten „Flächenformen" zugleich das später von dem Künstler oft betonte Moment der farbigen Abstufung als Mittel einer bewußt angestrebten räumlichen Gliederung Bedeutung zu gewinnen anfängt.

Im Jahre 1905 folgte Hölzel einem Rufe als Vorsteher eines Meisterateliers an die Stuttgarter Kunstakademie. Hatte er schon früher lehrend in einem kleineren Kreise von Freunden oder Schülern die ihn beschäftigenden theoretischen Anschauungen vorgetragen, so wurde nun das Unterrichten für ihn

Berufsaufgabe, und damit zugleich nahmen auch seine leitenden Gedanken mehr und mehr die Form eines systematischen Lehrgebäudes an. Versuchen wir diese Grundanschauungen in einer kurzgefaßten Übersicht wiederzugeben, so werden wir von einem Satze auszugehen haben, den der Meister selbst an die Spitze zu stellen pflegt, daß nämlich nicht in dem Objekt der Darstellung, sondern in ihren Mitteln das richtunggebende Prinzip der Malerei enthalten ist. Was die Natur, vom Zufall regiert, wie sie ist, dem Auge vorhält, das ist an und für sich noch kein Bild. Zum Bilde schließen sich ihre Formen erst in der planmäßig geordneten Einheit zusammen, die ihnen das plastische Vermögen des Künstlers gibt, und die Summe von Bildgedanken, die sich alsdann im rhythmischen Wechsel der Linien- oder Flächenbewegung wie in der Übereinstimmung der Verhältnisse zum harmonisch gefügten Ganzen zusammenschließen, ist das primäre Element der künstlerischen Gestaltung. Sekundär verhält sich dazu das Gegenständliche der örtlichen oder figürlichen Erscheinung, das aber nichtsdestoweniger an Sichtbarkeit und Verständlichkeit in dem Maße gewinnt, als es sich den Führungslinien jener abstrakten Formengliederung einfügt oder unterordnet. Damit ist allerdings zunächst nur ein Flächenbild gewonnen, dessen Entwicklung sich in den zwei Dimensionen der Höhe und der Breite volizieht. Allein tatsächlich ist darin auch die dritte Dimension, die sich in unserem Raumbewußtsein jenen ersten beiden zugesellt, miteinbezogen; sie macht sich dadurch geltend, daß die einander begegnenden Richtungskontraste der wagerecht, senkrecht, diagonal oder kreisförmig verlaufenden Hauptlinien der kompositionellen Anlage von selbst die Illusion von hintereinander liegenden Raumabschnitten oder Plänen erzeugen und so auch eine Ausdehnung der Bildvorstellung in die Tiefe zuwege bringen. Die Zahl der Möglichkeiten, in denen sich bildgemäße Kombinationen solcher Art entwickeln lassen, ist unendlich. Versuche, sie auszubauen, ruhen in der Form von Skizzen zu Hunderten in Hölzels Mappen. Eine unserer Abbildungen gibt in der Form eines flüchtig mit der Feder gezeichneten Entwurfes eine ebenso geistvolle als anschauliche Probe davon, eine zweite zeigt, wie sich die nur aus linearen Elementen entwickelten Bildgedanken bereichern lassen durch den hinzutretenden Helldunkelkontrast von gegeneinander gestellten Flächen in verschiedenen Beleuchtungsgraden (s. Tafel und S. 147). Und wieder eine Fülle neuer Gestaltungsformen tut sich auf, wenn außerdem bestimmte Kombinationen der Farbengebung hinzutreten, ein Problem, mit dem sich der Künstler vornehmlich in den zuletzt verflossenen Jahren beschäftigt hat.

Hölzel fußt in dieser letzten Hinsicht auf den neueren Errungenschaften der wissenschaftlichen Farbenlehre, derselben, die auch den französischen Neoimpressionisten ein so wichtiges Hilfsmittel geworden ist. Aber während jene sich die erweiterte Kenntnis der optischen Gesetze vorwiegend dazu dienen ließen, das farbige Pigment in seiner technischen Verwendbarkeit und Ausdrucksfähigkeit zu steigern, bewegen sich Hölzels Intentionen in einer völlig anders gearteten Richtung. Ihm dienen im Anschluß an das System des sogenannten Farbenkreises die gegebenen Beziehungen der Spektralfarben, einzeln oder in Gruppen geordnet, zu einer ganz eigenen Proportionalität der koloristischen

Anordnung, in der bald die kontrastierenden Wirkungen der komplementären, bald die chromatischen Folgen der einander benachbarten Töne oder die erfahrungsgemäß zusammengehörigen Farbentriaden die Führung haben. Auch diese Lösungen des Farbenproblems sind nicht im Wege künstlicher Reflexion gewonnen, sie sind ebenso wie die vorher entwickelten Formsysteme das Ergebnis eines eigenen Erlebens. Sie haben deshalb auch in dem Gesamtwerk des Künstlers ihre Geschichte so gut wie jene. Schon innerhalb des beschränkten Tonumfanges jener grau gehaltenen Stimmungsbilder, denen noch Schöpfungen wie das kurz vor Hölzels Übersiedlung nach Stuttgart entstandene Motiv aus Venedig (s. Abb. S. 145) und dann eine Reihe der liebenswürdigsten Bilder aus seiner neuen schwäbischen Heimat, von Bebenhausen, Cannstatt, Herrenberg, dem Stuttgarter Schloßgarten, angehören, läßt er diese farbigen Kontraste in leise verhaltenen Tönen anklingen. Einige Figurenbilder derselben Zeit, so ein Zyklus von drei Motiven aus dem Frauenleben und eine gegen das Licht gemalte Atelierszene, die unlängst in Buenos Aires prämiiert wurde, bewegen sich in verwandten Gleisen; das System der Farbe ist hier wiederum gleichzeitig einer besonders sorgfältigen Durcharbeitung mit Bezug auf die Flächenverteilung unterzogen worden. Aber nicht genug mit diesen Ergebnissen, lockte den Künstler die Farbe selbst zu immer stärkerer Ausnützung ihrer ursprünglichen und ungebrochenen Werte. So entstanden in immer reicherer Zahl (s. die zweite Farbentafel und die Abb. S. 147), meist in der Form von Entwürfen, Kompositionen von eigentümlich faszinierender Wirkung, Visionen einer in farbigen Gluten aufleuchtenden Traumwelt, dem Uneingeweihten vielleicht nicht immer ohne weiteres zugänglich, in der Tiefe der gedanklichen Schöpfung aber Zeugnisse eines überfließenden Reichtums der Phantasiebegabung, die selbstherrlich frei und doch mit der Strenge und Folgerichtigkeit einer musikalischen Komposition ihre Tonreihen meistert.

A. Hölzel, Kompositionsentwurf, Ölskizze

Der Zweck all dieser Form- und Farbenstudien erschöpft sich nicht in ihnen selbst. Sind sie einerseits geeignet, bestimmte Bahnen der Entwicklung anzuzeigen, die in der Verwendung der künstlerischen Mittel über die bisher erreichten Grenzen hinaus noch offenstehen, so legen auf der anderen Seite die

Gesetzmäßigkeit und die ausnehmend schmuckvolle Wirkung, die ihnen eigen sind, den Gedanken ihrer Verwendung im Gebiet der dekorativen Wandmalerei besonders nahe. Es wird weiter unten von der Ausmalung der Pfullinger Hallen zu sprechen kommen, in der sie, wenn auch nicht durch Hölzels eigene Hand, so doch durch seine Schüler und unter seiner Leitung eine erste Probe in dieser Hinsicht rühmlich bestanden haben. Dem Künstler selbst ist es leider bisher nur einmal vergönnt gewesen, seine Gaben in einer Schöpfung von monumentalem Gehalt zu betätigen. Das geschah in der überlebensgroßen Figur (s. Abb. S. 149) des gekreuzigten Christus, welche die Altarwand der von Theodor Fischer erbauten Garnisonskirche in Ulm als machtvoll wirkender Raumabschluß ziert. Als Repräsentant einer nahe verwandten dekorativen Gattung darf daneben ein Altargemälde einer von zwei Heiligen verehrten Madonna genannt werden, das die Prager Galerie erwarb.

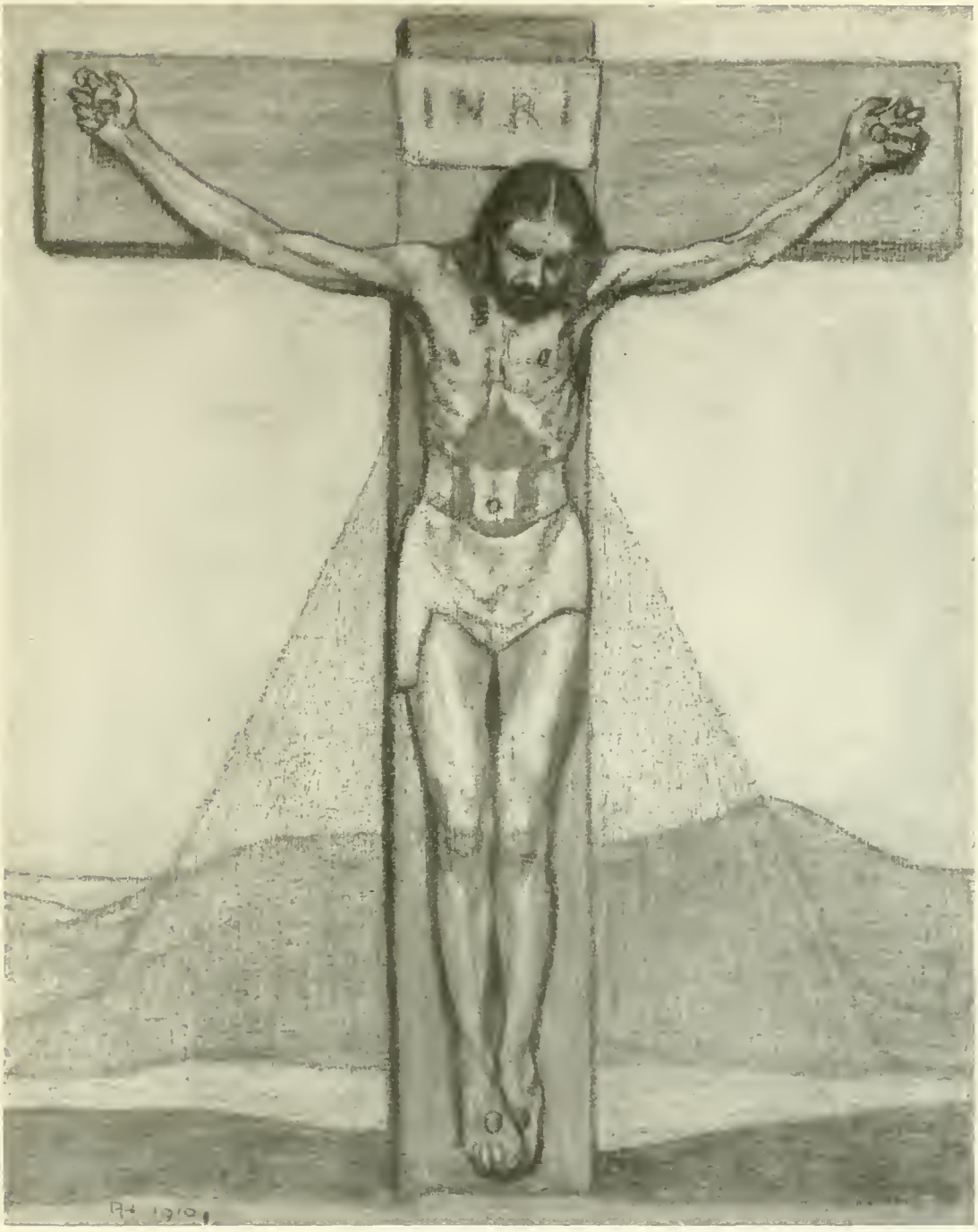
Das Fortwirken in einem sich beständig erneuernden inneren Entwicklungsprozeß ist unserem Künstler zum Lebenselement geworden. Nie hat ihn der Gedanke locken können, sich im sicheren Besitz eines einmal gewonnenen Erfahrungsschatzes ein bequemes Leben zu zimmern. Ein eminentes positives Können, das er früh erlangte, wäre wohl geeignet gewesen, auch ihn auf einen solchen Weg zu locken, wie ihn ja schon viele betreten haben und immer wieder betreten werden. Aber nichts lag ihm ferner als eine läßliche Selbstzufriedenheit. Es ist der Vorzug solcher Individualitäten von idealistischem Zuschnitt, wie die seine ist, daß ihr Wirken ein beständiges Werden, ein Wachsen über sich selbst hinaus bedeutet, und daß es sich eben deshalb nicht im Gegenwärtigen erschöpft. Unser bestes Tun gehört ja nicht nur uns selbst an, seinen Inhalt und seine Rechtfertigung in einem höheren Sinn empfängt es erst aus dem Zusammenhang eines allgemeinen Fortschreitens, in dessen Dienst es sich stellt. So ist es eine eigene Lebenskonsequenz, welche uns mit denen verbindet, die vor uns waren, wie sie uns ebenso auf die hinweist, die nach uns kommen werden. Und wenn wir letzten Endes uns dazu geführt sehen, auch ein Phänomen wie Adolf Hölzels Kunst unter diesem Gesichtspunkt zu beurteilen, so ist er es selbst, der uns dazu ermächtigt vermöge der Auffassung, die er an seinem Teile seiner künstlerischen Aufgabe entgegenbringt. Er betrachtet sich selbst nicht nur als Künstler, sondern auch als Forscher: Entdecker werden wir ihn ergänzend nennen dürfen. Durchaus nicht im Sinne des Neuerers um jeden Preis — er kennt und achtet das künstlerische Erbe, das wir von alters her besitzen — aber im Sinne des wagemutigen Piloten, den es treibt, seinen Kurs in unbekannte Fernen zu richten und auf nie befahrenem Grunde seine Anker auszuwerfen.

In der Zeit des nationalen Aufschwungs, den wir vor wenig mehr als einem Menschenalter sich anbahnen sahen, ist viel von einer Erneuerung der deutschen Kunst die Rede gewesen, von einer „zweiten Jugend", in der sie wieder aufblühen werde. Der Gedanke war als Hoffnung oder Wunsch berechtigt. Dennoch kann es nie ganz unbedenklich sein, an solche Erwartungen bestimmte Prophezeiungen anzuknüpfen. Niemand weiß, wie ferne von uns oder wie nahe eine solche Zukunft sei. Nur eines läßt sich vorhersagen: ihre Zeit wird erfüllt sein, wenn man wieder in einem weiteren Umfange, als jetzt

Ulm, Ev. Garnisonskirche

Franz Mutzenbecher, Christus unter den Schriftgelehrten

Alfred H. Pellegrini, Die Brücke



A. Hölzel, Vorstudie zum Wandbilde des Gekreuzigten in der Ulmer Garnisonskirche

vielfach üblich ist, Kunst verstehen wird nicht nur als einen Schmuck des Lebens neben anderen, sondern als ein Ringen der Menschenseele um eines ihrer höchsten Güter. In der Richtung eines so hoch gestellten Zieles weisen die Ideen, die für das Schaffen unseres Künstlers bestimmend sind. Das Bewußtsein, sich ganz für sie gegeben zu haben, darf ihm schon heute als eine vollkommene Genugtuung und als der schönste Lohn seines Wirkens erscheinen.

Das Bild von Hölzels künstlerischer Persönlichkeit kann man nicht vollständig schildern, ohne der Schule zu gedenken, die sich um ihn gebildet hat und die der unmittelbare Träger seiner Anschauungen ist, soweit sie lehrhaften Inhalts sind. Es herrscht in dieser Gemeinschaft keinerlei Zwang, sondern jede Individualität wird als solche geachtet und erhält freien Raum, sich zu entfalten, wie ja auch für den Künstler selbst das Ergebnis seiner theoretischen Studien kein Dogma und kein Gesetz ist, das unverbrüchlich bindet, sondern ein leitendes Prinzip, dem erst die freie Übung in der Hand des Meisters seine wirkende Kraft verbürgt.

In nachstehendem folgen einige nähere Mitteilungen über die aus Hölzels Schule hervorgegangenen jüngeren Künstler, soweit diese schon in selbständiger Berufsarbeit hervorgetreten sind.

WEIZSÄCKER

DIE HÖLZELSCHULE

Die Anfänge des Strebens nach starker Farbe und monumentaler Auffassung, das von Hölzel eine so starke Förderung erfuhr, gehen bereits auf die Schule des Grafen Kalckreuth zurück. Unter den Künstlern, die ihm die Grundlagen ihres Könnens verdanken, sind namentlich Gamper, Haller, Karl Hofer, E. R. Weiß, Meta Voigt, Laage und Julie Steiner zu nennen. Nur die beiden letzten blieben in Württemberg wohnhaft. Wilhelm Laage, geb. 1868 in Stellingen bei Hamburg, siedelte mit Kalckreuth aus Karlsruhe nach Stuttgart über und schlug später seinen Wohnsitz in Betzingen bei Reutlingen auf. Ein feinsinniger und scharfer Beobachter, ist er als Landschafter zu sehr auf die leuchtenden Farben der nordischen Meeresküste, die er alljähr-

W. Laage, Gartenhaus

lich aufsucht, eingestellt, als daß er die Alb je mit den Augen Schickhardts oder Starkers ansehen könnte. Seine Achalm (vgl. die Farbtafel) gibt den Berg ins Heroische, Monumentale gesteigert, während die Stuttgarter Landschafter mehr die intimen Stimmungswirkungen betonen. Seine herrlichen Kuxhavener Meerbilder, von denen sich die schönsten bei Dr. Reinhard in Winterthur und R. Kißling in Zürich befinden, geben die Nordsee in einer so leidenschaftlichen Stimmung, wie sie niemals vorher gemalt worden ist. Wie als Landschafter, so liebt Laage auch in seinen Bildnissen und Stilleben die volle, leuchtende Farbe. Bedeutender noch als in seinen Gemälden tritt er uns in seinen zahlreichen vortrefflichen Holzschnitten, wiederum hauptsächlich landschaftlichen Charakters, entgegen (vgl. das Verzeichnis von Schiefler). Neben Walter Klemm, Heine Rath und Fritz Lang gebührt ihm der Ruhm, die so lange verachtete Holzschnittechnik zu einer neuen und prachtvollen Wirkung gebracht zu haben. Das hier abgebildete Gartenhaus gibt eine gute Vorstellung dieser markigen Kunst. Julie Steiner, in Stuttgart geboren, arbeitete noch mehrere Jahre nach Kalckreuths Wegzug in Klecken unter seiner Leitung weiter und hat sich seine sorgsame und dennoch großzügige Art, zumal auf dem Gebiete der Bildnismalerei, in hohem Grade zu eigen gemacht.

H. Brühlmann, Schlafende

Im Gegensatze zu den genannten Künstlern traten zahlreiche jüngere Schüler des Grafen Kalckreuth, und zwar Bollmann, Brühlmann, Goldschmidt, von Hugo, Moilliet, Mutzenbecher, Nitschke und Pfennig in Hölzels Schule über. Mehrere dieser Künstler wandten sich von Anfang an mit Entschieden-

heit der Wandmalerei zu und fanden bald Gelegenheit, ihr Können zu entfalten. Im Jahre 1907 errichtete Theodor Fischer die Pfullinger Hallen. Unter Hölzels Leitung übernahmen Brühlmann, von Hugo, Moilliet und Nitschke die Ausmalung des Festsaales mit monumentalen Bildern, während Eduard Pfennig die Schmückung der Turnhalle und der Treppenhäuser, Bruno Goldschmidt der Prospekt der Bühne übertragen wurde (vgl. Baum, Die Pfullinger Hallen, 1912). Zumal im Musiksaal ist durch die Einheitlichkeit der Farbe — den Grundton gibt ein tiefes Seegrün —, durch die Hervorhebung des flächenhaften Charakters der Bilder unter Verzicht auf räumliche Wirkung und durch den ernsten und klaren Ausdruck der Bewegung der dargestellten Figuren eine Wirkung von wunderbarer Harmonie und Größe erreicht. Die Pfullinger Hallen sind das großartigste Zeugnis des neu erwachten, wenngleich noch nicht völlig ausgereiften monumentalen Stiles auf schwäbischem Boden. Auch in der Folge fehlte es nicht an bedeutenden Aufgaben. Ihnen schien vor allem Hans Brühlmann (1878—1911) gewachsen, ein Thurgauer, dessen markige Schweizerart mit dem feinsten Gefühl für Rhythmus der Komposition und Stimmungskraft der Farbe gepaart war. Neben seinen, noch den Einfluß Giottos verratenden Jüngern zu Emmaus an der Erlöserkirche zu Stuttgart (1908), an der er zugleich mit Bollmann und Gref tätig war, mögen besonders seine farbenglühenden Stilleben und die prächtigen lebensgroßen Aktbilder genannt werden, die er 1909 als Vorstudien für die nicht mehr ausgeführten Wandbilder in der Loggia des Züricher Kunsthauses malte. Während sich Melchior von Hugo der Plastik, Eduard

P. Bollmann, Tanz

Karl Schmoll v. Eisenwerth
Das Urteil des Paris

Kgl. Kunstgebäude, Stuttgart

Alexander Freiherr v. Otterstedt
Kentaurenkampf

Besitzer:
Fritz Freiherr v. Gemmingen-Hornberg, Stuttgart

Josef Eberz, Karton zur Pietà

Lichtental, Ev. Kirche

Käthe Schaller-Haerlin, Die Hungrigen nähren

Pfennig aber ganz der dekorativen Malerei zuwandte, pflegte Franz Mutzenbecher (geb. 1880 in Hamburg) in gleicher Weise das Wandbild (Proben seiner Tätigkeit sind die Anbetung der Hirten und Christi Himmelfahrt in der Kirche zu Beutelsbach, 1908—1909, vier Bilder aus dem Leben Christi in der neuen Kirche zu Schwenningen (1910) und der zwölfjährige Christus im Tempel in Th. Fischers Ulmer Garnisonskirche) und die Radierung; auf dem Gebiete der Schwarzweißkunst liegt vielleicht seine größte Stärke; von der Sorgsamkeit der Technik und der Stimmungskraft seiner Schöpfungen auf diesem Gebiete gibt die hier abgebildete Radierung eine gute Vorstellung;

P. Bollmann, Bogliasco

F. Wimmer, Bildnis

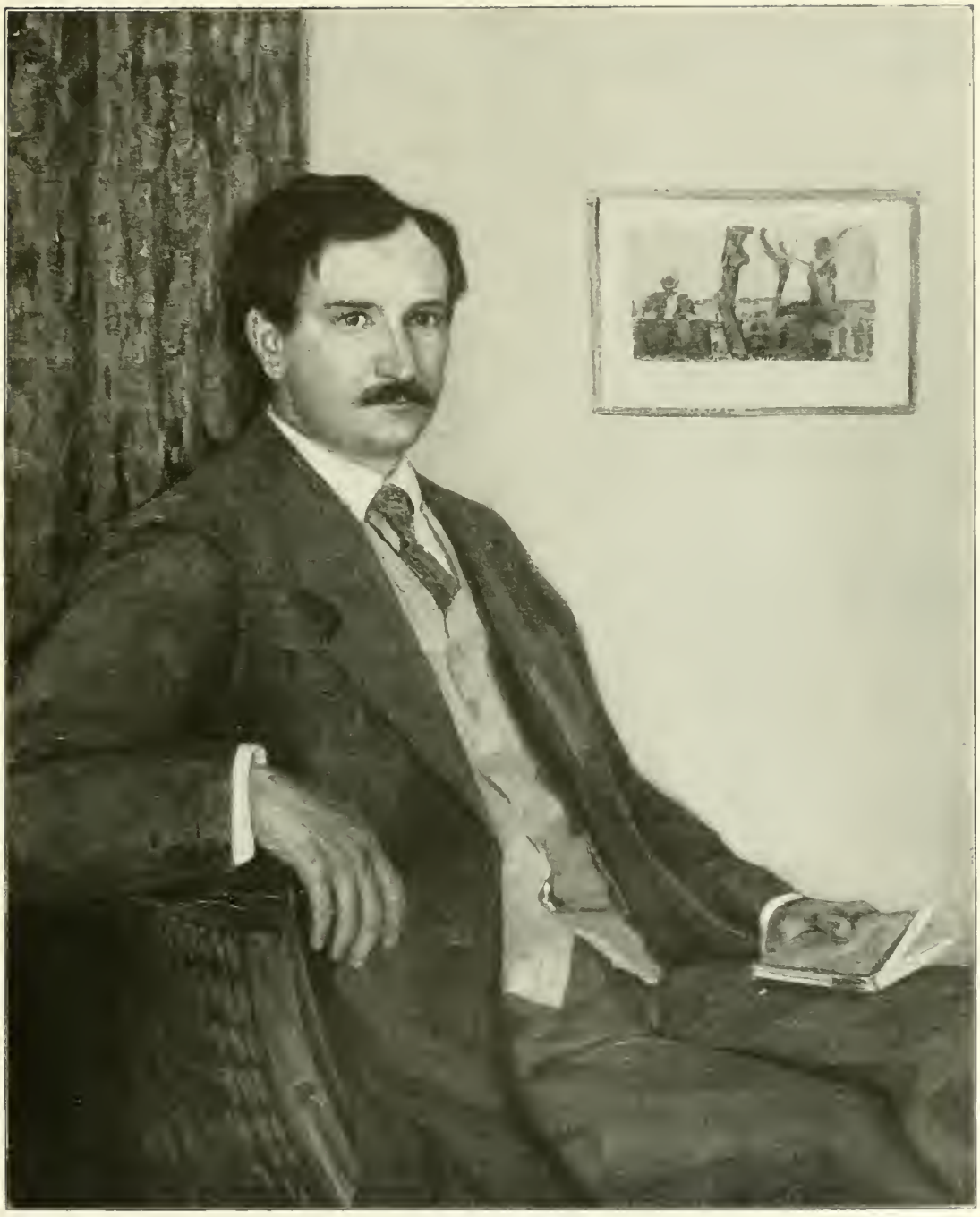
unter seinen übrigen, teilweise durch köstlichen Humor ausgezeichneten Blättern seien die Rede in den Wind, die Gratulation, die Spinne, Vor dem Hause, der Mutige und Szenen aus dem dunkelsten Hamburg genannt. Paul Bollmann (geb. 1885 in Hannover) hat sich während seines Pariser Aufenthaltes stark von Watteau beeinflussen lassen, wie die hier abgebildete Studie zu dem im Stuttgarter Hoftheater befindlichen Tanzbild erkennen läßt; aus der neuesten Zeit stammen vortreffliche hamburgische und italienische Marinen kleinen Formates und tüchtige Selbstbildnisse.

Eine etwas jüngere Generation hat den Grafen Kalck-

Ida Kerkovius, Bildnisstudie

reuth nicht mehr in Stuttgart gesehen, sondern sich ganz unter dem Einfluß Hölzels gebildet. In dieser Gruppe haben sich Bruno May, Ernst Schlipf, Fritz Wimmer, Martin Nicolaus, Alfred H. Pellegrini und Josef Eberz rühmlich hervorgetan. . May, geb. 1880 in Berlin, ist mit Stilleben und Interieurs an die Öffentlichkeit getreten, von denen sich zwei der schönsten im Besitz des Königs von Württemberg und des Staatsministers Schorlemer-Lieser befinden; hierzu haben sich neuerdings gute Bildnisse, wie das hier wiedergegebene des Konzertmeisters Wendling, und Landschaften gesellt. Pellegrini (geb. 1881 in Basel) hat sich durch tüchtige Kompositionen von Akten in Landschaften sowie frische Landschaftsbilder aus Paris, von der Nordsee und aus Venedig einen Namen gemacht. Unter seinen großen Aktkompositionen ist eine der schönsten die im Besitze von Professor Th. Fischer in München befindliche, hier abgebildete Brücke. Für die Decke des Künstlerbundsaales schuf er 1913 vier liegende Akte. Eberz (geb. 1880 in Limburg a. L.), der als Landenberger-schüler begann, lehnt sich neuerdings stark an Hölzel an. Er bevorzugt religiöse Motive; eine gute Vorstellung seiner Art gibt die hier abgebildete Pietà. Von jüngeren Schülern Hölzels seien W. Baumeister, Heinrich Eberhard und Karl Diem genannt, unter seinen Schülerinnen Ida Kerkovius, eine energisch vorwärts-

V. May-Hülsmann, Puppenstilleben



B. May, Carl Wendling

F. Lutz, Kinder des Professors Neisser, Stettin

strebende Künstlerin, Valerie May-Hülsmann, die Schöpferin köstlicher Puppenstilleben, und Lydia Schäfer, die sich besonders die Pflege monumentaler Glasmalerei angelegen sein läßt.

Es konnte nicht ausbleiben, daß Hölzels anregende Lehrtätigkeit auch jenseits der Grenzen seines Ateliers sich geltend machte. Käthe Schaller-Haerlin zeigt in ihren Wandbildern in den Kirchen zu Tailfingen (1907) und Holzelfingen (1908—1909), in den großartigen Werken der Barmherzigkeit in den Kirchen zu Lichtental (1908—1910) und in der Kreuzigung der Eberhardskirche in Tübingen (1911) einen an Giotto geschulten Stil, der sich zumal mit Brühlmanns Art berührt; auch ihre trefflichen Bildnisse, wie jene des Oberstudienrates Julius von Hartmann und des Architekten Martin Elsäßer, lassen sich in ihrer breiten und stark auf der Wirkung der Farbe beruhenden Malweise am ehesten mit Arbeiten aus dem Kreise Hölzels in Verbindung bringen. Helene Kob hat die Kirche in Rommelshausen ausgemalt. Auch Frida Lutz muß an dieser Stelle genannt werden, die, indem sie den Stil ihrer energischen und frischen Landschaften und Bildnisse erst bei Otterstedt, dann in Zürich ausbildete, zu ähnlichen Ergebnissen gelangte wie die Hölzelschüler.

BAUM

Tübingen, Kgl. Universitätsbibliothek

Karl Schmoll v. Eisenwerth, Odysseus in der Unterwelt

KARL SCHMOLL VON EISENWERTH

Ein erziehlicher Gedanke von weitreichender Bedeutung hat in den deutschen Bauschulen der Gegenwart in stetig wachsendem Umfange Anerkennung gefunden, es ist die Einsicht, daß in den jungen Talenten, die dort ihren Studien obliegen, das künstlerische Bewußtsein einer Stärkung bedarf gegenüber der Menge technischen Wissens, das man gleichzeitig von ihnen verlangt. In der Tat, was ist natürlicher, was ist selbstverständlicher, als daß diese Schulen bestrebt sein sollen, Künstler zu erziehen und nicht nur technisch geschulte Beamte oder Handwerker? Die Stuttgarter Technische Hochschule hat den Vorzug, diesem Gedanken bei einer vor mehreren Jahren erfolgten Neuordnung ihres Unterrichtes im Architekturfach als eine der ersten Rechnung getragen zu haben. Ist es auch heutigestags weder möglich noch notwendig, die Allseitigkeit der künstlerischen Bildung wiederherzustellen, vermöge deren sich vor Zeiten die Eigenschaften des Baumeisters, des Malers und des Bildhauers in einer Person vereinigen konnten, so ist es doch bei dem Zusammenwirken aller drei Künste, zu dem gerade die Architektur so vielfältigen Anlaß gibt, eine heilsame Forderung, daß der angehende Baukünstler auch die beiden Schwesterkünste der Malerei und der Plastik bis auf einen gewissen Grad beherrschen gelernt habe, und wäre es auch nur in der Form, wie es Lessing von dem Kritiker in seinem Verhältnis zum Dichter verlangt, er solle wenigstens versucht haben, was jener bewerkstelligen muß, damit er von dem, was er selbst nicht zu machen vermag, doch urteilen könne, ob es sich machen läßt.

In Stuttgart wurde dieser Grundsatz dadurch verwirklicht, daß bald nacheinander, in den Jahren 1906 und 1907, die Professoren Ludwig Habich und Karl Schmoll von Eisenwerth als Lehrer, der eine für Plastik, der andere für Malerei, an die Hochschule berufen wurden. Eine besonders weitgehende Vielseitigkeit wurde dabei namentlich von dem letzteren verlangt, da ihm zugleich der Unterricht im dekorativen Entwerfen übertragen wurde. Jedoch erschien gerade er einer solchen Aufgabe in besonderem Grade gewachsen. Als Lehrer an den bekannten Ateliers für freie und angewandte Kunst von W. von Debschitz in München wie durch eigene Praxis in kunstgewerblicher Tätigkeit, in Metallschmuck, Stickereientwürfen, Möbel- und Glasarbeiten hatte er längst Gelegenheit gehabt, eine ebenso originelle Erfindungsgabe als gründliche theoretische Kenntnisse im dekorativen Fachgebiet zu erproben. Mit dieser Betätigung aber verband er die Eigenschaften des Malers von Beruf. Von der Malerei war er ausgegangen, und auf dem Gebiete der Malerei lag auch von früh an das letzte Ziel seines künstlerischen Ehrgeizes, die Ausübung der Wandmalerei in großem Stil.

Schon die Malerwerke aus den ersten Jahren seiner selbständigen künstlerischen Tätigkeit, die etwa von 1899 an datieren, zeigen in gewissem Sinne Neigung zu stilvoller Behandlung. Lyrische Eingebungen wie sie sind, zuweilen an den schlichten Ton des Volksliedes anklingend, schildern sie blühende Gärten oder Wiesen, von Wäldern eingehegt, dazwischen froh genießende

Menschen, auf einsamem Ritt dahinstreifend, oder in geselligem Spiel an schattigem Waldrand gelagert, oder wandernd über Land, und Wetter und Winden in jugendlicher Lust die Stirne bietend. Zu diesen Bildern wie zu einer Reihe von graphischen Blättern verwandter Art in Radierung, Lithographie und Holzschnittmanier sind zahlreiche Studien von bewundernswerter Gründlichkeit vorhanden. Auf der anderen Seite aber nähern sich die geschilderten Werke in einem bewußten Hinarbeiten auf einfach und bedeutend gesehene Farben und Töne doch auch, wie schon angedeutet, jenem „Übersetzen" des Naturvorbildes, das ebenso von der in großen Formen ausgeübten Flächenkunst unzertrennlich ist, und so bilden sie ideell eine Art von Vorstufe für die monumentalen Malereien des Künstlers, die auszuführen er späterhin in der Tat berufen war.

Die Stuttgarter Jahre Schmolls, die mit dem Beginn jener ausgedehnten öffentlichen Bautätigkeit zusammenfielen, welche dem Gesamtbilde unserer Stadt die Erinnerung an die Regierungszeit König Wilhelms II. dauernd einprägen wird, haben den Monumentalcharakter seiner Kunst zur Reife gebracht. Allerdings nicht sogleich war es ihm vergönnt, sich in dieser Richtung hervorzutun. Vielmehr schien die erste Zeit seiner neuen Lehrtätigkeit mit ihrer vielfachen Inanspruchnahme durch den Unterricht eher eine Karenzzeit in rein künstlerischer Hinsicht bedeuten zu sollen. Allein diese Hemmnisse wurden durch eine um so höher angespannte Energie in den zu eigener Arbeit freibleibenden Stunden überwunden. Diese Stunden wurden ausgefüllt durch emsige Atelierstudien, Versuche, was sich dem Material des Malers nach der Seite einer rein gegenständlichen Vertiefung abgewinnen lasse. Die Sommerreisen des Künstlers gaben Veranlassung zur Fortführung dieser empirischen Studien auch auf anderem Boden, und so gingen aus ihnen schließlich die Erzeugnisse einer höchst intimen und reifen Atelierkunst hervor, von der wir wiederum einzelne Beispiele zeigen können, so das Mädchen mit dem Turban, so das Motiv von der Riviera mit der stehenden weiblichen Figur im Vordergrunde (s. Abb. S. 159 u. 161), und so das Vorbild von einer unserer farbigen Tafeln, das aus einer größeren Reihe verwandter Interieurdarstellungen ausgewählt wurde. Als Ganzes genommen bedeuten diese Schöpfungen in dem Gesamtwerk Schmoll von Eisenwerths eine neuere Phase der Bildgestaltung, in der er stärker als früher die Kontraste von Licht und Schatten betont, auf mannigfaltigere Weise die Lokalfarben zerlegt und zueinander in Beziehung gesetzt hat: eine Gattung von allereigenstem Reiz der Farbe und von unmittelbarster Innerlichkeit, von der man wohl sagen darf, daß sie das, was die künstlerischen Mittel hergeben, ohne Rest zum Ausdruck bringt.

Von dem Ziele der Malerei im Zusammenhange mit architektonischer Raumgestaltung haben den Künstler auch diese Zwischenarbeiten nicht abgelenkt. Boten ihm schon kleinere private und öffentliche Aufträge hin und wieder die Möglichkeit, dieser Neigung treuzubleiben, so durfte nun auch die Arbeit der beiden letzten Jahre ganz vorwiegend der Beschäftigung mit monumentalen Aufgaben gewidmet sein. Als Beisteuer zur malerischen Innenausstattung der neuerbauten Hoftheater, und zwar für den Salon der Galaloge

im sogenannten Kleinen Hause, entstanden von seiner Hand vier kleinere Bilder mit Szenen aus bekannten Opern- oder Schauspieldichtungen. Ein zweiter, umfangreicherer Auftrag bestand in einem Wandgemälde allegorisch-mythologischen Inhalts, einem „Urteil des Paris", das der Ausschmückung eines zu ebener Erde gelegenen Gesellschaftssaales in dem von Theodor Fischer errichteten Kunstgebäude dienen sollte. Und noch waren diese Werke nicht ganz abgeschlossen, als ein letzter Auftrag und zugleich der größte von allen

K. Schmoll von Eisenwerth, Der schwarze Turban

an den Künstler herantrat, ein Bogenfeld in dem Lesesaal der neuen, von Paul Bonatz erbauten Tübinger Universitätsbibliothek mit einer Figurenkomposition zu schmücken, für die in Anspielung auf den geistigen Austausch zwischen Lebenden und Toten, den Buch und Schrift vermitteln, die Beschwörung des Teiresias durch Odysseus gewählt wurde.

Die vier Bilder des Kleinen Hoftheaters vergegenwärtigen je eine Szene aus dem „Don Juan", der „Entführung aus dem Serail" (s. Abb. S. 163), aus „Was ihr wollt" und aus der „Laune des Verliebten". Da sie von mäßiger räumlicher Ausdehnung sind, konnte bei ihnen hinsichtlich der Anordnung und Farbenwahl eine gewisse mittlere Linie zwischen der strengen Tektonik des eigentlichen Wandgemäldes und dem beweglicheren Rhythmus einer mehr dekorativen

Bildform eingehalten werden. Ihre Vorwürfe selbst aber schildern sie mit einem Feingefühl auch des musikalischen und dramatischen Verständnisses, das sich in Bewegungs- und Gefühlsausdruck zur Höhe einer erschöpfenden Charakterdarstellung erhebt, und das den Betrachtenden mit dem Ergebnis der künstlerischen Planung zugleich die volle Stärke der dichterischen Schöpfung genießen läßt.

Die Quelle der Inspiration, die hier so leicht und spielend dahinläuft, sie wird zum starken, mächtig schwellenden Strom in den beiden anderen Monumentalwerken, die wir nannten, dem Parisurteil und dem Abenteuer des Odysseus im Schattenlande. Der „Segen des Rhythmus" herrscht auch in diesen letzten Gemälden. Ebenso deutlich wird man aber auch im Vergleich zu den vorhergenannten die Elemente der Bildgestaltung wahrnehmen, welche sie von diesen unterscheiden. Dort in den Komödien- oder Opernszenen sind es Fluchtlinien der verschiedensten Richtung, auch in die Tiefe des Raumes hinein, denen die Kompositionsgedanken eingegliedert sind, wie es der freien Form von Malereien entspricht, die in lockerer Anordnung über die Wände verteilt sind. Dagegen überwiegen in den ein für allemal festliegenden großräumigeren Schöpfungen die elementaren Richtungskontraste der Horizontalen und der Vertikalen, die ja normalerweise immer da am nachdrücklichsten in ihre Rechte eintreten, wo dem Flächenbilde der schmückende Beruf des Wandgemäldes im festgeschlossenen Gefüge eines architektonischen Ganzen zufällt. Bei dem in eine oblonge Umrahmung eingeschlossenen Parisurteil (s. die Tafel) kommt dieses Prinzip wohl am deutlichsten zum Ausdruck, und die einander entgegenwirkenden Bewegungstendenzen halten sich auf ähnliche Weise in Spannung wie etwa die lastenden und tragenden Kräfte im architektonischen Gebilde. Wenn aber das Gleichgewicht dieser verborgenen Beziehungen und die aus ihnen entspringende Eurhythmie der Formen ein Vorzug ist, den man vor allem in den Werken hellenischer Kunst zu fühlen glaubt, so zeigt sich in unserem Wandgemälde der antike Mythos vom Wettstreit der Schönheit in einem Gewande, das ihm doppelt wohl ansteht. Es ist das trotzdem kein entlehntes Gewand, sondern was hier antik ist in der Reihung der schlank und gebieterisch aufgerichteten Hauptfiguren, die mit dem Horizont des in der Ferne rauschenden Meeres und der darüberliegenden schimmernden Wolkenbank im einfachsten und zugleich einleuchtendsten aller Kontraste hervortreten, das erscheint doch in völlig neue Formen von ursprünglicher Kraft und Anmut ausgegossen. Eine unverfälschte moderne Geschmacksbildung hat dem Gemälde auch an dem Orte seiner Bestimmung eine Umgebung geschaffen, die seiner würdig ist. Die Innenausstattung lag hier in der Hand des Architekten Wilhelm Weigel, der mit ausgewähltem künstlerischem Takt auf den Charakter des Gemäldes einzugehen gewußt hat.

Aus dem Reich des Lichtes, das die olympischen Götter bewohnen, führt das letzte und größte Gemälde hinunter in die stygische Nacht. Wie es im elften Gesang der Odyssee geschildert ist, erscheint, vom Totenopfer angelockt, der Schatten des Teiresias dem vielgewandten Dulder, der mit zweien seiner Gefährten die rechte Bildhälfte einnimmt. Von links drängen die Schatten aus der Unterwelt heran, um aus der Opfergrube das Blut der geschlachteten Tiere

Josef Kerschensteiner
Truthahn

Besitzer: Wilhelm Sigel, Stuttgart

Heinrich Zügel

zu trinken, Männer und Frauen aus den Heldengeschlechtern der Achäer, an ihrer Spitze Achill in Waffen, wie er vor Troja fiel. In einem Saale, der die glücklichsten Raum- und Lichtverhältnisse in ruhiger Vornehmheit zur Schau trägt, beherrscht das Gemälde die Mitte der einen Langseite gegenüber dem Hauptzugang. Eingeschlossen in ein Kreissegment, das von zwei Säulen ge-

K. Schmoll v. Eisenwerth, An der Riviera

tragen wird, ist es mit so ausgesprochener Deutlichkeit in den Verband einer leitenden architektonischen Idee eingefügt, daß auch seine eigene innere Organisation mit Notwendigkeit dem Rechnung tragen muß. Daher die konstruktiven Grundlagen der Anordnung: ausgesprochene Symmetrie der Bildhälften, Entwicklung der Figurenkomposition nicht sowohl in die Tiefe als in fortschreitender Bewegung von einer Seite zur anderen (s. Abb. S. 162), und ebendaher auch die Farbengebung. Ist grundsätzliche Zurückhaltung im

Kolorit ein Opfer, das der monumentale Stil an sich verlangt — auch in dem Parisurteil hat sich der Künstler dieser Forderung nicht ganz entzogen —, so mußte hier vollends mit Rücksicht auf die rings umgebende weiße Wandfläche die Farbe eine gewisse Dämpfung erleiden. Und während in jenem Bilde noch immer eine heitere und sonnige Färbung im umschließenden Ganzen eines vertraulich gehaltenen Innenraumes erlaubt war, hat der Künstler hier auf einem neutralen dunkelblauen Grundton, der den Fond des Gemäldes bildet, nur ganz einfache Farbcharaktere sprechen lassen. In symmetrischem Aufbau tritt ein beherrschender Kontrast von Gelb und Violett hervor, dem, wie der Einschlag in der Kette eines Gewebes, rote, blaue und grüne Töne als Gewandfarben auf beiden Seiten sekundieren. Es ist eine Stimmung, wie sie auch gedanklich dem Gemälde der Unterwelt entspricht. Unheimlich leuchtet der gelbe Schein der Opferflamme hinab in Persephones Reich, während die komplementäre Farbe des Violett in den Lokalfarben einzelner Gewänder und durchgehends in den Schattenpartien des Gemäldes wiederkehrt: wie ein kühler Hauch aus jenen Tiefen, aus denen kein Rückweg offen steht. So schließt sich in rückhaltloser Anerkennung der gegebenen örtlichen Vorbedingungen ein Komplex schmuckvoller Formgedanken zu einem Ganzen zusammen, das doch auch wieder sehr viel mehr zu bedeuten hat als ein bloßes Ornament. Es ist aufs neue der Geist der Dichtung, dem der Zusammenhang der stofflichen Darstellungsmittel einen eigenen höheren Gehalt entnimmt. Und nicht nur ein

K. Schmoll v. Eisenwerth, Aus dem Karton zur Beschwörung des Teiresias

Szene aus der Oper „Die Entführung aus dem Serail“ Stuttgart, Kgl. Hoftheater

unbestimmter Gefühlsausdruck, vielmehr eine sichtbare Handlung belebt dieses Ganze, gewaltig einherschreitend und in ergreifender Seelenschilderung wie der Gang des Liedes selbst, dem sie entnommen ist.

Eine Kunst, die so Großes wirkt in ihrer Gesamterscheinung, wird nie größer sein, als wenn ihr auch im einzelnen ein reines und korrektes Formgefühl zur Seite geht. Es wird sich dabei nicht so sehr um die sogenannte Naturwirklichkeit handeln, um so mehr aber um den überzeugenden Ausdruck des Wesentlichen der Erscheinung in seiner bleibenden und gesetzmäßigen Bedeutung. Ein Zeichner wie Schmoll von Eisenwerth besitzt die Gabe, um auch einer solchen Idealität der formalen Auffassung Genüge zu tun, und das ist das letzte, das uns die geschilderten Werke erkennen und genießen lassen. Denn ihr Absehen ist auf allseitige Vollendung gerichtet, und ihr letztes Ziel ist die Schönheit. Ihr Urheber selbst hat die Gesinnung, die ihn bei seiner künstlerischen Arbeit leitet, unlängst an einer anderen Stelle in die Worte gekleidet: „Allein die edle Form macht Großes wahrhaft groß, gibt Kleinem einen Wert, macht Leidiges erträglich.“ Den Schlüssel zum Verständnis seiner Werke braucht man an keiner anderen Stelle zu suchen, er hat ihn uns mit diesen Worten selbst in die Hand gegeben.

WEIZSÄCKER

OTTERSTEDT PANKOK CISSARZ KERSCHENSTEINER GREF REILE

Eine der markantesten Künstlerpersönlichkeiten, die uns das weitere Vaterland zugeführt hat, ist Karl Alexander Freiherr von Otterstedt. Er stammt aus einem alten Adelsgeschlecht, das in der Geschichte der Mark Brandenburg eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat. Sein Vater lebte als preußischer Legationsrat in St. Petersburg, als der Künstler am 20. April 1848 geboren wurde. Die erste künstlerische Erziehung erhielt er auf der Akademie von St. Petersburg; später besuchte er die Kunstschule in Weimar, dann die in Karlsruhe. Darauf lebte er einige Zeit in Florenz bei Böcklin, der ihm, wie Otterstedt in einer kleinen autobiographischen Skizze berichtet, großes Interesse entgegenbrachte. Wir finden ihn dann zwei Jahre selbständig in München und längere Zeit in Luzern, wo er sich eifrig dem Aktzeichnen widmete. Endlich beschloß er seine Studien in Stuttgart bei Schraudolph und Keller.

Keine Frage, daß Otterstedt recht hat, wenn er sich das Zeugnis gibt, ein rastloser Arbeiter gewesen zu sein. Wie unermüdlich er die Motive drehte und wendete, bis die Erscheinung ihm genügte, zeigte die Gedächtnisausstellung vom Anfang des Jahres 1910. Die alten Meister, die er von Jugend auf gesehen und bewundert hat, bezeichnet Otterstedt als seine dauernden Vorbilder, aber es steht fest, daß er seine eigene Note in der Malerei suchte und hatte. Die Schönheit der Farbe, ihre Sattheit und Leuchtkraft ist im allgemeinen das Mittel, mit dem er wirkte, daher seine Freude an den Päonien, an starken und kontrastreichen Wetterstimmungen, an mythologischen Stoffen, in denen eine brennende Lebenslust zum Ausdruck kommt. Eine solche Kunst wird gern einen dekorativen Zug haben und die rhythmische Linie suchen. Darin liegt die Verwandtschaft Otterstedts mit der modernsten Richtung unserer heutigen Malerei. Fortleben wird er in der Geschichte der Stuttgarter Kunst vor allem als der Maler jener leuchtenden Blumenstücke, in denen die Farbenfreude, wie kaum bei einem anderen unserer Künstler, ihre Triumphe feiert.

Bernhard Pankok. Pankok ist, wie an anderer Stelle geschildert werden wird, der Vorstand der Lehr- und Versuchswerkstätten und ein Kunstgewerbler von der eigenartigsten Komplexion. Er ist als kunstgewerblicher Erfinder Individualist und Poet, ein Freund des Feinen, Zierlichen, Stimmungsvollen; in seiner Arbeit durch das trockene Moment des Nützlichen eher gehemmt als gefördert. Hier interessiert er uns nur als Maler und Graphiker, als das, was er ursprünglich war und im Lauf der Zeit mit neuer Begeisterung wieder geworden ist.

Die Ausstellung, mit der er den nach ihm benannten Saal in der Gemäldegalerie eröffnete, machte plötzlich klar, daß er auch als Vertreter der freien Kunst eine eigenartige Persönlichkeit ist, die sich auf einmal aufs entschiedenste offenbarte. In Landschaften und Porträts oder Studienköpfen aus seiner Jugendzeit zeigte er eine gewisse altmeisterliche Feinheit und Delikatesse; man hätte die Sachen ohne alles weitere unter die Niederländer der Kgl. Gemäldegalerie

Johann Vincenz Cissarz, Aus einer Beethovensymphonie

OTTERSTEDT PANKOK CISSARZ KERSCHENSTEINER GREF REILE

Eine der markantesten Künstlerpersönlichkeiten, die uns das weitere Vaterland zugeführt hat, ist Karl Alexander Freiherr von Otterstedt. Er stammt aus einem alten Adelsgeschlecht, das in der Geschichte der Mark Brandenburg eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat. Sein Vater lebte als preußischer Legationsrat in St. Petersburg, als der Künstler am 20. April 1848 geboren wurde. Die erste künstlerische Erziehung erhielt er auf der Akademie von St. Petersburg; später besuchte er die Kunstschule in Weimar, dann die in Karlsruhe. Darauf lebte er einige Zeit in Florenz bei Böcklin, der ihm, wie Otterstedt in einer kleinen autobiographischen Skizze berichtet, großes Interesse entgegenbrachte. Wir finden ihn dann zwei Jahre selbständig in München und längere Zeit in Luzern, wo er sich eifrig dem Aktzeichnen widmete. Endlich beschloß er seine Studien in Stuttgart bei Schraudolph und Keller.

Keine Frage, daß Otterstedt recht hat, wenn er sich das Zeugnis gibt, ein rastloser Arbeiter gewesen zu sein. Wie unermüdlich er die Motive drehte und wendete, bis die Erscheinung ihm genügte, zeigte die Gedächtnisausstellung vom Anfang des Jahres 1910. Die alten Meister, die er von Jugend auf gesehen und bewundert hat, bezeichnet Otterstedt als seine dauernden Vorbilder, aber es steht fest, daß er seine eigene Note in der Malerei suchte und hatte. Die Schönheit der Farbe, ihre Sattheit und Leuchtkraft ist im allgemeinen das Mittel, mit dem er wirkte, daher seine Freude an den Päonien, an starken und kontrastreichen Wetterstimmungen, an mythologischen Stoffen, in denen eine brennende Lebenslust zum Ausdruck kommt. Eine solche Kunst wird gern einen dekorativen Zug haben und die rhythmische Linie suchen. Darin liegt die Verwandtschaft Otterstedts mit der modernsten Richtung unserer heutigen Malerei. Fortleben wird er in der Geschichte der Stuttgarter Kunst vor allem als der Maler jener leuchtenden Blumenstücke, in denen die Farbenfreude, wie kaum bei einem anderen unserer Künstler, ihre Triumphe feiert.

Bernhard Pankok. Pankok ist, wie an anderer Stelle geschildert werden wird, der Vorstand der Lehr- und Versuchswerkstätten und ein Kunstgewerbler von der eigenartigsten Komplexion. Er ist als kunstgewerblicher Erfinder Individualist und Poet, ein Freund des Feinen, Zierlichen, Stimmungsvollen; in seiner Arbeit durch das trockene Moment des Nützlichen eher gehemmt als gefördert. Hier interessiert er uns nur als Maler und Graphiker, als das, was er ursprünglich war und im Lauf der Zeit mit neuer Begeisterung wieder geworden ist.

Die Ausstellung, mit der er den nach ihm benannten Saal in der Gemäldegalerie eröffnete, machte plötzlich klar, daß er auch als Vertreter der freien Kunst eine eigenartige Persönlichkeit ist, die sich auf einmal aufs entschiedenste offenbarte. In Landschaften und Porträts oder Studienköpfen aus seiner Jugendzeit zeigte er eine gewisse altmeisterliche Feinheit und Delikatesse; man hätte die Sachen ohne alles weitere unter die Niederländer der Kgl. Gemäldegalerie

Johann Vincenz Cissarz, Aus einer Beethovensymphonie

hängen können; Geschmack war die hervorstechendste Eigenschaft an ihnen. Neben diesen alten Sachen traten aber eine Anzahl von Porträts aus neuerer Zeit so stark hervor, daß man sofort vermuten mußte, daß hier das besondere Gebiet des Künstlers liege. Es gibt, wie ich glaube, ein unfehlbares Zeugnis für das Vorhandensein einer solchen Begabung auf dem Gebiet der Kunst: das ist die Entschiedenheit, mit der sich die Kunstwerke ins Gedächtnis einschreiben. Und unter diesen Porträts waren einige, wie das des Dr. Schaible, die man nach Aussehen, Haltung, Malweise noch nach Jahren deutlich vor sich sieht.

Die Art, wie Pankok das Porträt auffaßt, ist nicht ganz einfach zu beschreiben. Zunächst hat man den Eindruck, daß sich ihm mit der Persönlichkeit — er malt sehr gern Leute, die er genauer kennt — sogleich die Vorstellung einer bestimmten Stellung und Haltung verknüpft, die in eigentümlicher Weise zu ihrem Charakter paßt. Dabei kommt es ihm auf das Konventionelle eines Porträts oder auf irgendwelche Rücksichten des sogenannten guten „Aussehens" nicht an. Verkürzungen, Verschiebungen der Körperachsen müssen dazu dienen, einen charakteristischen, d. h. einen den Charakter des Originals heraushebenden Eindruck hervorzurufen.

Ebenso charakterisierend wie die Stellungen, die Pankok seinen Porträts gibt, ist ihre malerische Behandlung. Pankok weiß nichts von der konventionellen Hautfarbe, dem obligaten Braun des abgedämpften Atelierlichts. Er stellt seine Gestalten in volles Licht, und eine bleiche Gesichtsfarbe ist ihm eine bleiche Gesichtsfarbe, die er nicht zu verschönern sucht. Auch in Licht und Schatten sucht er nicht mehr zu geben, als man sieht. Die bei Landenberger geschilderte farbige Durcharbeitung der Haut liegt ihm nicht. Er scheut sich auch nicht vor Schwärzen und Weißen, wenn sie auch etwas unorganisch wirken mögen. Denn er sucht die malerische Belebung seiner Porträts nicht in irgendeinem einzelnen Element derselben, sondern durchaus in ihrer Gesamtwirkung. Hier zeigt sich der kunstgewerbliche Erfinder. Irgend etwas bringt er immer an, um eine sichere malerische Gesamtwirkung zu erzielen und den Bildern jenes eigentümlich Pikante in der Farbe zu geben, das sie so tief ins Gedächtnis einprägt. Es handelt sich dabei meistens um einen starken Farbenklang, der erfrischend wirkt und so streng aufgefaßte und charakterisierte Porträts ins Reich des Dekorativen erhebt.

Am bekanntesten ist das Porträt des Vorstandes der Stuttgarter Gemäldegalerie, Dr. Diez, geworden, das durch ganz Deutschland gewandert und bis nach Amerika gekommen ist. Überall erkannte die Kritik das eigentümlich Packende in der Gesamterscheinung des Porträts und suchte es zu definieren. Die meisten priesen die Zusammenstellung des verschiedenen Schwarz in der Kleidung mit der Schwärze des Haares und Bartes, auf der in der Tat der charakteristische Reiz des Ganzen beruht — obwohl es Pankok schwerlich eingefallen sein würde, dies zur malerischen Hauptwirkung zu machen, wenn es nicht zu der rötlichen Farbe der Wangen so gut gepaßt hätte. Andere rühmten das Arrangement mit der kleinen Stickerei, andere die volle Natürlichkeit und Einfachheit der Auffassung, die ungesuchte Verkürzung des Oberkörpers — aber in dem Eindruck der seltsamen Kraft des Porträts war alles einig.

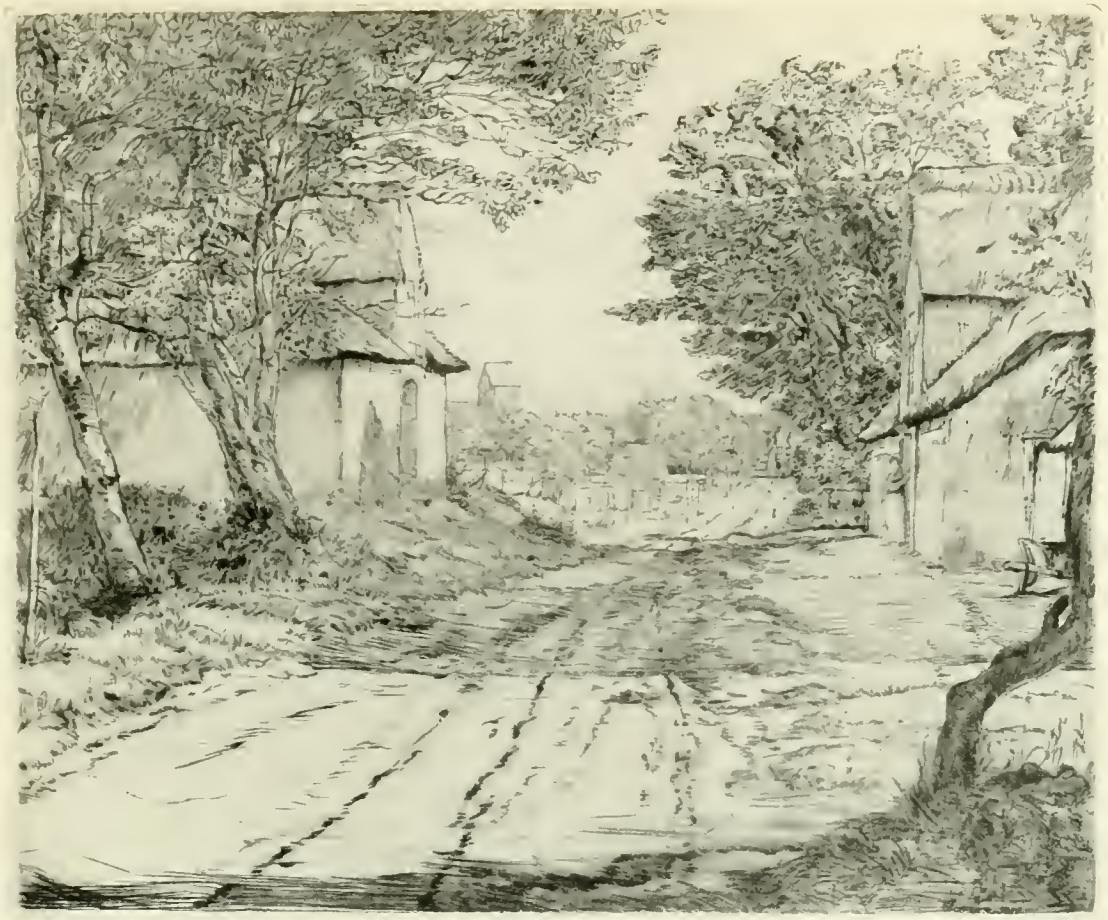
Viel bewundert und studiert wird dann weiter das Bild der Frau Professor Haustein in der Kgl. Gemäldegalerie Stuttgart. Auch hier hat zunächst die Haltung, das Vorgebeugtsein des schief zum Beschauer sitzenden Körpers, eine äußerst charakteristische Wirkung. Sie steht in einer gewissen pikanten Spannung zu der flächenhaften Malerei, die wie ein japanischer Farbenholzschnitt anmutet, und zu der schönen geschlossenen Silhouette auf dem einfachen Hintergrund. In derselben Weise wirkt die Färbung des Gewandes in kleinen einfachen komplementären Flecken von Rot und Blaugrün. In der Charakteristik ist dann alle Kunst verwendet auf die feingliedrige Hand und den ebenso fein gebauten Kopf, die, dem ganzen Charakter der Malerei entsprechend, hier zu einem zarten malerischen Gebilde geworden sind.

J. V. Cissarz, Bildnis

Unter den neueren Porträts Pankoks, die ich nur zum Teil kenne, hat mir besonders imponiert das des greisen Generals von Blume. Hier galt es, eine Uniform mit ihren Orden, eine Fülle von Farben und dekorativen Details zu überwinden, eine Aufgabe, an der bekanntlich die meisten scheitern. Pankok hat sie einfach dadurch gelöst, daß er den General in ein beleuchtetes Grün hineinsetzt, das ein vollkommenes Gegengewicht gegen die farbigen Töne der Uniform bildet und zusammen mit diesen den greisen Kopf in einfacher Größe hervorwirken läßt. Diese geistreiche Lösung des Problems hat etwas Überraschendes, aber auch etwas einfach Überzeugendes; und sie erlaubt dem Künstler, die Wirklichkeit, wie er es gewohnt ist, in schlichter Wahrheit nachzubilden.

Der Ruhm Pankoks als Porträtmaler hat sich rasch verbreitet, und mehrmals ist er von Lichtwark berufen worden, um jene Sammlung ausgezeichneter Porträts zu vermehren, die Lichtwark in der Hamburger Kunsthalle versammelt; in diesen Tagen noch hat er den Auftrag bekommen, den Liebling Deutschlands, den Grafen Zeppelin, zu malen.

Wir können aber Pankok als Maler nicht verlassen, ohne der Tätigkeit in dem Stuttgarter Hoftheater zu gedenken, zu der ihn der jeder künstlerischen Weiterentwicklung des Theaters offene Generalintendant Baron zu Putlitz berufen hat. Die Dekorationen zu „Don Juan", „Figaro" und der „Entführung" scheinen mir eine Leistung von wahrhafter künstlerischer Größe zu sein. Sie haben die Kritik, die sich anfangs gleichgültig oder gar ablehnend verhielt, überwunden; mir und vielen anderen haben sie die köstlichen Werke Mozarts



J. V. Cissarz, Straße auf Sylt, Radierung

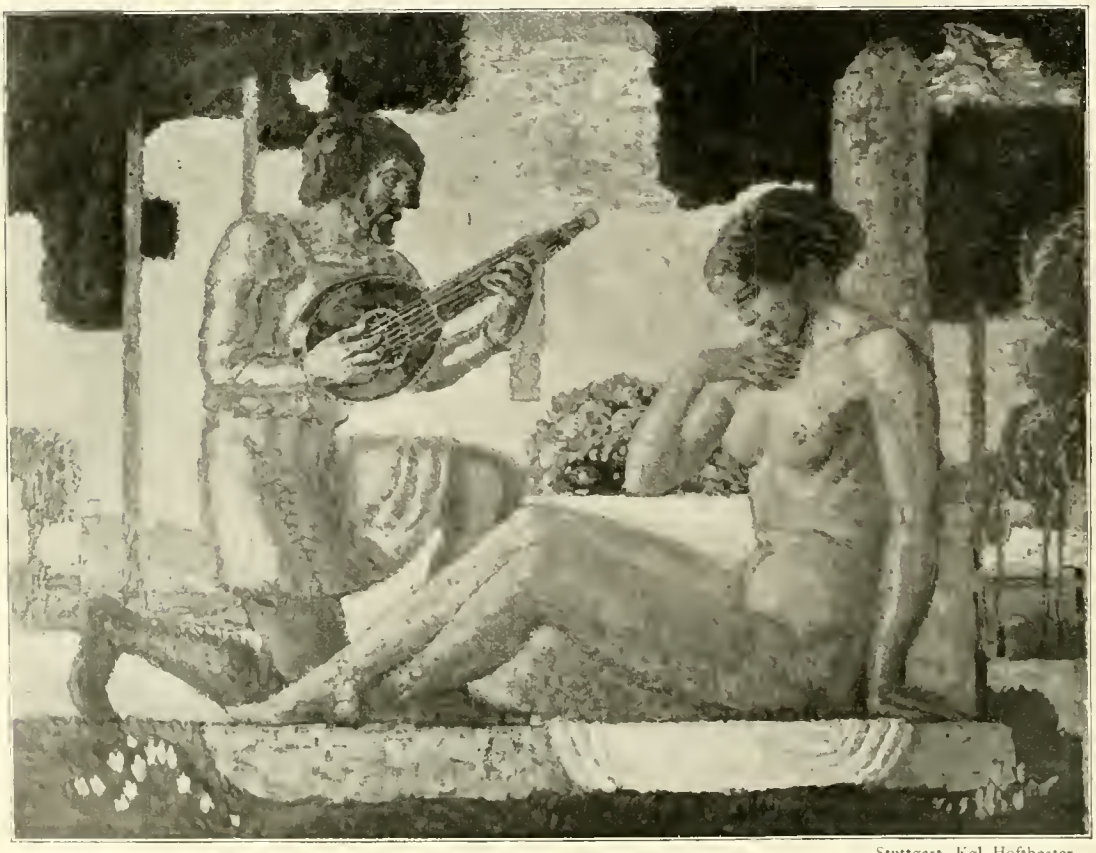
mit einem neuen Reiz geschmückt, und ich werde niemals mehr die Solfeggien des Ständchens hören, ohne den orangefarbenen Mantel Don Juans durch die dunkelblaue Nacht leuchten zu sehen. Auch von den Kollegen Pankoks an den Lehr- und Versuchswerkstätten haben einige in der Malerei Bedeutsames geleistet.

Hans von Heider hat mit großen dekorativen Landschaften viele Freunde gefunden und, namentlich wo er mit leichterer skizzierender Hand arbeitet, eine frische und ihm eigene Wirkung erreicht. Ebenso hat Rudolf Rochga vor einiger Zeit durch eine Ausstellung farbiger Skizzen, in denen er Reiseeindrücke verarbeitete, das Interesse der Kunstfreunde auf sich gezogen.

Johann Vincenz Cissarz ist ein Danziger, der in Dresden geschult worden ist und aus dem Gebiete der freien Kunst bald in das der angewandten überging. Was ihn dazu bewog, ist, wie man jetzt mit Sicherheit sagen kann, nicht eigentlich der innere Trieb zu dem Handwerklichen gewesen, der für den Kunstgewerbler wesentlich ist, sondern wohl die Not des Lebens und das Bewußtsein, daß hier eine Lücke sich aufgetan hatte, die nach künstlerischen Naturen verlangte. Auf der Schule war er ein gewandter Zeichner, der vorzügliche Akte machte und von dem man viel erwartete. Sein malerisches Können kommt zutage, wie er sich aus der Buchkunst, mit der er sich rasch einen Namen,

bedeutende Einkünfte und einen Ruf nach Darmstadt verschafft hatte, immer aufs neue in die Gebiete der freien Kunst zurückgetrieben sieht. Schon 1904 hatte er auf der Weltausstellung in St. Louis die goldene Medaille für dekorative Malerei erhalten. Als er 1906 von dem Verein württembergischer Kunstfreunde nach Stuttgart berufen wurde, war er mit einem großen Wandbild für ein Privathaus in Köln beschäftigt. Man sieht ihn dann von dem dekorativen Zug (dem jener auf stürmischem Meer fahrende Schiffer noch ganz zugehört) zu sorgfältig studierten Strandbildern von der Ostsee und Nordsee übergehen, in denen statt dekorativer Phantastik eine herbe Trockenheit herrscht. Gelingt es ihm, beides zu vereinen wie in dem großen Porträt einer Dame, die auf einer Veranda mit dem Hintergrund des Meeres sitzt, so entsteht etwas höchst Charakteristisches, Warmes und Anziehendes. Schließlich geht er in den „Wächtern" zum Gigantischen über; und die dekorativen Malereien für den Rathauskeller in Stuttgart, zu denen ihm die Stadt den Auftrag gegeben hat, werden wohl seinen Beruf für immer in dieser Richtung festlegen.

Joseph Kerschensteiner, geboren in Augsburg als Sohn eines bedeutenden Mediziners und Neffe des bekannten, namentlich um die Kunsterziehung so hochverdienten Oberschulrates und Reichstagsabgeordneten, ist einer der Glücklichen, denen die Natur ihren Beruf deutlich erkennbar schon in die Wiege gelegt hat. Die Leidenschaft seiner Kinderjahre waren Schuberts



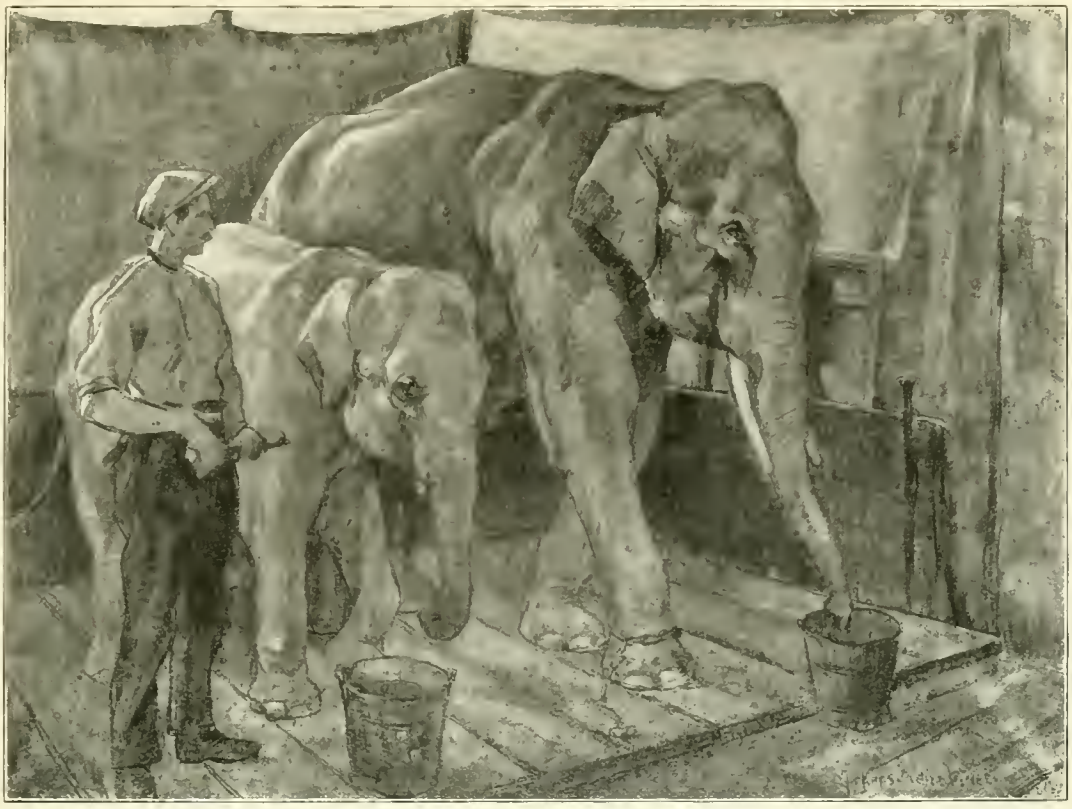
J. V. Cissarz, Die Musik

Stuttgart, Kgl. Hoftheater

Maria Caspar-Filser
Florenz

Besitzer: Anton Schneider, Stuttgart

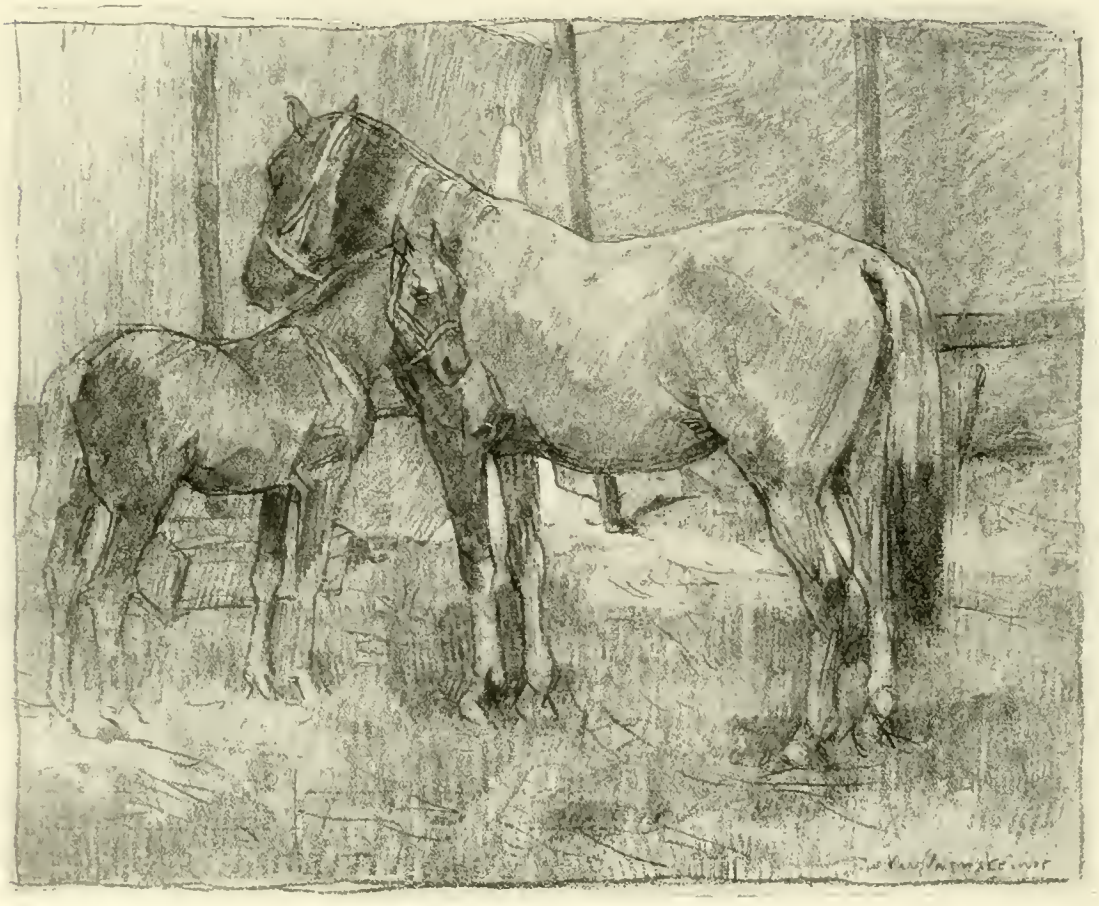
Julius Hess
Interieur mit nähendem Mädchen



J. Kerschensteiner, Elefanten

Tierbilderbücher; dann packten ihn die trefflichen Tierszenen Leutemanns, die er aus der Gartenlaube jener alten guten Zeit herauszuschneiden pflegte. In seinen Schuljahren sehen wir ihn über Menagerie und Zirkus alles, auch die Schule, vergessen. Aus der Liebe zu diesen Dingen entsprang in der normalsten Weise die Freude an ihrer Erscheinung und die Lust, sie darzustellen, und so trieb es den jungen Künstler, der in München sein Realschulabsolutorium gemacht und dann vier Jahre die Zeichenschule bei Hackl besucht hatte, nach Karlsruhe, damals dem Eldorado des Tiermalers. Hermann Baisch hatte dort die vortreffliche Freilichttiermalschule eingerichtet und war ganz der Mann, die Liebe seines Schülers zu der Tierwelt lebendig zu erhalten. Noch mächtiger wirkte dann Zügel auf ihn; Zügel, der die Fähigkeit hatte, seinen Leuten die Welt der Farben im eigentlichen Sinne aufzuschließen, ihnen den Reiz, der in dem Gegensatz der kalten und warmen Töne liegt, zum Bewußtsein zu bringen und dem Auge mit einer fast wissenschaftlichen Erkenntnis dieses Gegensatzes zu Hilfe zu kommen. „Der richtige Kolorist," pflegte er zu sagen, „ist nur der, der auch beweisen kann, warum hier ein kalter, dort ein warmer Ton, warum dieser kalte Ton kälter als der andere ist." Trotz der leidenschaftlichen Aufmerksamkeit, mit der Kerschensteiner diese Erkenntnisse aufsog, ist er doch nie, wie so viele andere, der Manier Zügels verfallen und etwa auf den ersten Blick als Zügelschüler zu erkennen. Er besaß das Talent, das Wesentliche in der Arbeit und Lehre des Meisters von dem Zufälligen und Individuellen

zu trennen. Auch auf den Weg der Malerei von Schafen und Kühen ließ er sich nicht treiben. Diese Tiere interessierten ihn zu wenig. Seine Liebe gehörte doch wesentlich dem fremdartigen, dem phantasieanregenden, sozusagen dem romantischen Tier, und nur darin zeigt er die Einwirkung der modernen Schule, daß ihn das Tier wesentlich als Stilleben interessiert. Er gibt ihm nur so viel Bewegung, als es der Eindruck der Lebendigkeit erfordert, verschmäht aber alles, was den der Illustration machen würde. Die Freude an koloristisch interessanten Tieren hat ihn dann auch nach Stuttgart getrieben, wo ihm der einstige Nillsche Tiergarten eine Fülle von Material bot. Aus ihm stammen eine Reihe seiner besten Sachen, die ihm nie lange im Atelier stehen blieben; in Malerei und Zeichnung haben sie einen der großen und seltenen Vorzüge aller echten Kunst: sie zeigen in jedem Strich die Liebe, mit der der Künstler sich seinem Gegenstand hingibt. Ein Elefant von Kerschensteiner ist in der Tat ein Kerl, den man gern haben muß. Wenn man oft im Gebiet der Kunst auf den Gedanken kommt, daß aus den warmen Erinnerungen an erregte Kindertage, an Kinderwonnen und Jugendentzückungen das Beste quillt, was ein Künstler geben kann, möchte man auch von Kerschensteiner sagen, daß der warme Hauch entzückter Jugenderinnerungen auf seinen Bildern liegt. Kerschensteiner



J. Kerschensteiner, Pferde, Bleistiftzeichnung

hat dem von ihm vertretenen Gebiet in Stuttgart Bahn gebrochen und manchen Künstler nach sich gezogen. Auch als Lehrer ist er vielseitig tätig, mit der Lebendigkeit seiner Empfindung, mit der bilderreichen und anschaulichen Frische, die seine Sprache kennzeichnet, mit seiner Einsicht in das Wesen des künstlerischen Schaffens auch hier ein Meister, der seines Erfolges sicher ist.

Franz Heinrich Gref ist in Stühlingen geboren, hat in München Landenberger zum Lehrer gehabt, in Karlsruhe bei Schmid-Reutte studiert, der viel dazu beitrug, den äußerst lebendigen Zeichentrieb in dem Künstler zu entwickeln, und ist schließlich Kalckreuth nach Stuttgart nachgezogen. Kalckreuth, im letzten Jahre seines Stuttgarter Aufenthaltes, hat nicht mehr viel auf ihn gewirkt, und als Hölzel die Schule übernahm, schickte ihn dieser zu Haug, bei dem er vier Jahre blieb. Künstlerisch hat er indessen wohl Landenberger am meisten zu verdanken, freilich weniger im Sinne direkter künstlerischer Anregung als durch den Gesamteindruck der künstlerischen Persönlichkeit. Gref hat interessante Landschaften gemalt, allein sein Hauptinteresse gehört der Figurenmalerei, und in ihr hat er sehr frühe schon jene dekorative Haltung eingenommen, die ihn bald den Architekten empfahl. Theodor Fischer ist es gewesen, der ihn zuerst für die Kirche in Eglosheim und für die Erlöserkirche in Stuttgart heranzog. Schon in diesen Anfängerwerken zeigt er die ansprechende Innigkeit, die ihn zum religiösen Maler prädestiniert erscheinen läßt. Seine dekorativen Wandbilder (Realschulen in Kirchheim und Tübingen, Kirche in Neuneck, Ulmer Garnisonskirche, Stadtkirche in Winnenden) zeigen ein entschieden modernes Empfinden, in der Linie eine frische, behagliche Derbheit, in der Gesamtauffassung eine vernünftige Anpassung an den architektonischen Zweck. Daß dieses architektonische Stilgefühl auch für andere Aufgaben der Malerei nicht verloren ist, beweist das merkwürdig stark wirkende Porträt des Tübinger Mathematikers Professor Brill. Aber auch in der Fibel für die evangelischen Volksschulen

Neuneck, Kirche

Fr. H. Gref, Bergpredigt

Fr. H. Gref, Sitzende Frau, Kohlezeichnung

Württembergs, die er mit Pellegrini illustrierte, und in anderen Arbeiten für die reproduzierenden Techniken zeigt er, daß er manches Herzliche und Ansprechende zu sagen hat und sich verschiedenen Aufgaben in geschickter Weise anzupassen vermag.

Adolf Reile ist, obwohl in Wiesbaden geboren, in Stuttgart, dem er seit seinem fünften Lebensjahr angehört, ganz heimisch geworden. Ungleich vielen anderen ist er von Anfang an vom Kunstgewerbe ausgegangen, hat aber in seiner Entwicklung immer mehr eine freie künstlerische Haltung angenommen. Seine zahlreichen Wandbilder in Kirchen (Riet, OA. Vaihingen, Mitteltal bei Baiersbronn, Holzheim bei Göppingen u. a., neuerdings auch in badischen Gemeinden) zeigen die gemeinsame Eigentümlichkeit, daß sie aus einem malerischen Gesamtbild der Kirche herauswachsen, von dem Reile auch häufig die mit freier Hand gefertigte ornamentale Ausschmückung übernimmt. Reile weiß den Wert der in der Farbe liegenden Stimmungsgewalt zu würdigen, und wo ihm die Harmonie ebensosehr wie die Stimmung gelingt, erreicht er exquisite Wirkungen. Seine Einzelfiguren sprechen bei aller dekorativen Haltung den Charakter häufig mit ganz origineller Frische aus. Besonders gelungen scheinen in dieser Richtung die Apostel in der Kirche zu Baiertal. Ein anderer Zweig seiner Tätigkeit sind die nach Farbe und Stimmungsgefühl ganz hervorragenden Entwürfe für den Gartenarchitekten Lilienfein, voll Behagen, voll Naturzauber, voll Phantasie.

DIEZ

F. H. Gref, Bildnis

München, Kgl. Neue Pinakothek

Bernhard Buttersack, Sommer

DIE AUSWÄRTIGEN SCHWABEN

Zu allen Zeiten hat Schwaben einen großen Teil seiner besten Söhne an das Ausland abgegeben. Vielen bildenden Künstlern ist die Heimat, zumal in den achtziger Jahren, zu eng gewesen. Sie haben auswärts festen Fuß gefaßt; München war die bevorzugte Zufluchtsstätte; neben München kommen noch Karlsruhe, Berlin, Dresden und Paris in Betracht. Vor allem die Münchener Freilichtmalerei ist in hohem Grade durch Schwaben, wie Zügel, Buttersack, Eckenfelder, Winternitz, Wolff, gefördert worden. Aber auch an der Entwicklung des älteren Realismus sind sie lebhaft beteiligt.

Unter den in München lebenden Vertretern der realistischen Malerei älterer Richtung sei zunächst Anton Laupheimer, geb. 1846 in Erbach, genannt, ein Schüler Nehers und Rustiges, dessen Genrebilder im Stile Defreggers und Grützners gehalten sind. In etwas modernerer Weise pflegt Karl Hartmann, geb. 1861 in Heilbronn, Schüler Grünenwalds, Liezenmeyers und Schraudolphs, das Sittenbild, während sein Vetter, Richard Hartmann, geb. 1868 in Heilbronn, Schüler von Gysis, Höcker und Andreas Müller, neuerdings in Wertheim ansässig, sich unter dem Einflusse der Worpsweder mehr der Landschaft zugewandt hat. Gleichfalls als Landschafter, von Schönleber beeinflußt, ist Manuel Wielandt, geb. 1863 in Kreuzfeld, hervorgetreten. Wilhelm Auberlen, geb. 1860 in Stuttgart, Schüler von Grünenwald, Liezenmeyer, Gysis und Löfftz, von Lenbach abhängig, zeigt sich als tüchtiger Porträtist; seinen Bildnissen begegnet man, zumal in württembergischen Adelsfamilien, nicht

K. Bauer, Der Bildhauer Hermann Lang

H. Zügel, Heidschnucken

selten. Georg Jauß, geb. 1867 in Hattenhofen, Schüler Grünenwalds und Kellers, ist ein Maler düsterer Landschaften und ländlicher Interieurs. Wilh. Paul Keller-Reutlingen ist als Schöpfer verträumter Albbilder bekannt. Theodor Bohnenberger, geb. 1868 in Stuttgart, Schüler von Häberlin und Johann Herterich, muß wiederum als Maler eleganter Bildnisse und geschmackvoll komponierter Aktfiguren genannt werden. Endlich sei Karl Bauer, geb. 1868 in Stuttgart, erwähnt, der unermüdliche bildnerische Biograph unserer Zeit, bei Grünenwald, Keller, Igler in Stuttgart, Lindenschmit in München, Ferrier in Paris gebildet. Unter seinen Gemälden verdient an erster Stelle das große Temperabild im Stuttgarter Sonderbundhause, Goethe und Bismarck als Studenten zu Pferde darstellend, Hervorhebung, ferner sein Lutherbild in der Dreifaltigkeitskirche in Görlitz. Am bekanntesten sind seine lithographierten Bildnisse berühmter Männer, vor allem Goethes, Schillers, Mörikes, von Lebenden Schillings', Stephan Georges, Gerhart Hauptmanns und vieler anderer. Der bedeutendste unter den in München lebenden Schwaben älterer Schule war der Tiermaler Anton Braith aus Biberach (1836—1905). Schüler Pflugs, seit 1851 in Stuttgart, seit 1860 in München tätig, hat er sich vor allem unter dem Einfluß Pilotys und, nach einer Pariser Reise, 1867, auch Troyons gebildet. Seine Tierbilder gehören mit zu den besten deutschen Leistungen dieser Art und bleiben hinter den Schöpfungen Kollers und den älteren Arbeiten Zügels nicht zurück. Er liebte vor allem die Tiere mit der landschaftlichen Umgebung unter besonderer Betonung des atmosphärischen Stimmungscharakters darzustellen;

seine wichtigsten Schöpfungen sind eine Herde vor dem Gewitter, 1867, im Museum zu Köln, eine Ochsentrift, 1869, in der Kunsthalle zu Hamburg, Heimziehende Herde, 1872, in Elberfeld, Heranziehendes Gewitter, 1873, in Biberach, ein ähnliches Bild von 1879 in Wiesbaden, Rückkehr einer Schafherde, 1880, in Stuttgart, Brennender Stall, 1882, in Biberach, Lustiger Morgen, 1886, in Berlin, Kühe am Bach, 1896, in Biberach. Seit dem Jahre 1897 begann er sich auch mit Lichtproblemen zu beschäftigen, ohne indes den Vorsprung, den inzwischen sein jüngerer Landsmann Zügel auf diesem Gebiete erreicht hatte, noch einholen zu können.

Unter den Münchener Freilichtmalern ist Heinrich Zügel (vgl. Georg Biermann, H. von Zügel, Velhagen & Klasings Künstlerbiographien Nr. 99, Bielefeld, 1910) der energischste. Mit einem Ernst und einer Ehrlichkeit ohnegleichen hat er die Wirkung des Lichtes auf die malerische Oberfläche der Erscheinungen dargestellt. Selbst Pleuer, der ihm nahe verwandt ist, wird von ihm noch weit übertroffen. In Murrhardt 1850 als Sohn eines Schafzüchters geboren, hat er sich als Künstler im wesentlichen autodidaktisch gebildet. 1868 kam er nach Stuttgart auf die Kunstschule; da er hier nichts lernen konnte, siedelte er 1869 nach München über und stellte im nämlichen Jahre bereits mit Erfolg im Glaspalast aus. Seine Domäne ist die Darstellung des Tieres im hellen Licht. Die Anfänge seiner Kunst freilich zeigen nur das emsigste formale Studium. In den frühesten Arbeiten, bis etwa 1870, interessiert ihn lediglich einerseits die körperliche Struktur der Tiere, andererseits das Material ihrer Oberfläche, das

E. Wolff, Im Ludwigsburger Schloß

F. Eckenfelder, Pflügende Rappen

Fell. Er lernt den Organismus der Schafe, Rinder und Hunde kennen, lernt, wie sie sich bewegen, lernt die Wolle und das kurz geschorene Fell malen und das Graugelb und Braun der farbigen Erscheinung. Bald macht sich ein neues Moment geltend, die Freude an der rein koloristischen Komposition, die später wieder zurücktritt. Es gibt aus den siebziger Jahren Werke von delikatem koloristischem Aufbau, zumal die kleinen Bilder An der Tränke und Heißer Tag, mit denen sich Zügel unmittelbar neben Potter stellte. Eines der letzten Bilder, deren Wirkung überwiegend auf dem farbigen Reiz beruht, ist die schöne Herbstlandschaft von 1885 im Besitze der Stuttgarter Galerie. Schon aber tritt ein anderes Moment in den Vordergrund. Die nächsten Bilder, so die Frühlingssonne des Breslauer Museums von 1888, werden einfacher, das Kolorit wird neutraler. Ein Aufenthalt in Holland hat Zügel die silberne Atmosphäre feuchter Ebenen lieben gelehrt. Von nun an liegt eine Zeitlang ein Duftschleier über allen Bildern. Die Schafherde der Münchener Pinakothek von 1892 ist ganz auf Duft gestimmt, und selbst die Schneebilder von 1895 haben noch etwas Altmeisterliches im Ton, so, wie es die Barbizoner auch schon hätten geben können. Aber von dem Aufenthalt in Finkenwerder im Jahre 1896 an bricht die Sonne durch. Mit dem leuchtenden, frischen Bild aus Finkenwerder in der Münchener Sezessionsgalerie, das hier farbig nachgebildet wird, setzt der Umschwung ein. Und nun gilt das Ringen des Künstlers nur mehr der Sonne, dem Gegensatze von Licht und Schatten, von Warm und Kalt. Welche ungeheure Ent-

Julius Hess
Stilleben

Besitzer: Freiherr Rudolf v. Simolin, München

Robert Hoffmann
Eifellandschaft

Besitzer: Kommerzienrat Wachendorff, Wiesbaden

B. Buttersack, Der letzte Sonnenstrahl

wicklung noch einmal in den letzten Jahren von den leuchtenden Heidschnuckenbildern aus der Lüneburger Heide zu den Wörther Gemälden, deren sonnige Pracht noch durch die Reflexe des Wassers gesteigert wird! Liebermann, Uhde und Landenberger mögen in ihren Themen vielseitiger sein — in bezug auf die Intensität des malerischen Erlebnisses und auf die folgerichtige und erschöpfende Lösung der künstlerischen Aufgabe bleibt Züge! nicht hinter ihnen zurück; ja vielleicht hat die Beschränkung des Stoffgebietes nur um so höhere Meisterschaft zur Folge. — Unter den zahlreichen Zügelschülern, aus deren Zahl Kerschensteiner schon früher erwähnt ist, legt Eugen Wolff, geb. 1873

B. Buttersack, Otterhausen, Zeichnung

in Filseck, seinerseits wiederum ein erfreuliches Können an den Tag. Sein Lieblingsgebiet sind sonnendurchflutete Innenräume (vgl. die Abbildung); außerdem pflegt er die Darstellung der oberschwäbischen Landschaft. Auch Friedrich Eckenfelder, aus einer Balinger Familie stammend, 1861 in Bern geboren, hat einige Zeit bei Zügel gearbeitet, sich jedoch im wesentlichen selbständig entwickelt; von dem Können des trefflichen, langsam schaffenden Malers geben die hier abgebildeten pflügenden Rappen einen guten Begriff.

R. Winternitz, Badende Buben

Mit der gleichen Vollendung, mit der Zügel das Tier im Sonnenlichte darstellt, behandelt Bernhard Buttersack, geb. 1858 in Liebenzell, die von Sonnenlicht erfüllte Landschaft. Er studierte seit 1877 an der Stuttgarter Akademie unter Grünenwald, Ludwig und Kappis, ging 1881 nach Dachau, wo er Baisch kennen lernte, und begleitete diesen als Meisterschüler nach Karlsruhe. 1884 bis 1889 lebte er in München, von da an meistens auf dem Lande, seit 1899 in Haimhausen an der Amper. Sein Stil, der in den Anfängen die Einwirkung des exakten, doch trockenen Lehrers Karl Ludwig verriet, entwickelte sich bald zu größerer Breite und Leuchtkraft der Farbe. Die Schönheit und der Reichtum des Kolorits seiner unmittelbar vor der Natur gemalten Landschaftsstudien sind kaum übertrefflich; unter den großen Bildern sind die namhaftesten der noch etwas graue Dorfweiher der Stuttgarter Galerie von 1893, der Einödhof, der letzte Sonnenstrahl, 1902, der Hochsommer, 1903, in der Münchener Pinakothek (vgl. die Tafel), der Birkenhain, 1904, dessen erste Fassung Graf Moy besitzt.

Nicht minder eifrig als Zügel und Buttersack geht Richard Winternitz, geb. 1861 in Stuttgart, Schüler Grünenwalds, Kellers und Liezenmeyers, den Lichtproblemen nach. Sein Lieblingsgebiet ist die Darstellung von Innenräumen, durch die Sonnenstrahlen huschen, so daß die im Zimmer befindlichen Personen und Gegenstände teils von der Helle getroffen, teils vom diffusen, schummerigen Lichte halb verborgen werden. Er begann 1898 mit Darstellungen musizierender Gesellschaften, später malte er, im Wetteifer mit Landenberger, gern Waldbäche mit badenden Buben, während heute die Interieurs oder Balkone mit Frauengestalten

vorherrschen. Alle Bilder erfüllt ein feiner, poetischer Stimmungsgehalt. Neben Winternitz möge Karl Piepho genannt sein, der 1869 zwar in Frankfurt geboren wurde, doch in Stuttgart aufwuchs und hier auch zunächst die Akademie besuchte. Auch er liebt die Darstellung halb vom Licht durchfluteter Innenräume mit Geschirrstilleben, sowie zarter Frauengestalten im Grünen.

Seine eigenen Wege, und zwar in der Richtung auf das religiöse Monumentalbild, geht Gebhard Fugel, geboren 1863 in Oberklöcken, OA. Ravensburg, Schüler von Grünenwald, Liezenmeyer und Schraudolph. Im Gegensatze zu der herrschenden weichlichen Geschmacksrichtung der kirchlichen Kunst strebt Fugel, im Anschluß an die herben Altdeutschen, nach einem klaren, vertieften Stile. Seine wichtigsten Schöpfungen sind die Ausmalung der Kapelle in Liebenau bei Tettnang, 1892—1893, der Kapelle auf dem Gebhardsberg bei Bregenz, 1893—1894, der Josephskirche in München mit mächtigen Kreuzwegstationen, 1902—1908, der österreichischen Kapelle an S. Antonio in Padua, 1904—1905, der Stadtpfarrkirche in Ravensburg, 1905 bis 1909. In den letzten Jahren hat er eine Folge von Wandbildern für den religiösen Anschauungsunterricht und eine vortreffliche Volksbibel geschaffen.

K. Caspar, Sebastian

Auch Karl Caspar, geb. 1879 in Friedrichshafen, Schüler von Ludwig Herterich und Haug, hat sich vor allem der religiösen Malerei zugewendet; doch ist seine Maltechnik viel entwickelter als jene Fugels. Er ist durchaus ein Anhänger der künstlerischen Richtung, die von E. R. Weiß und Hofer und in Stuttgart von der Hölzelschule gepflegt wird; an Gestaltungsvermögen ist er den meisten der Gleichstrebenden überlegen. Zu seinen reifsten Werken gehören eine Pietà und ein Sebastian, beide in zwei Fassungen existierend, ferner ein Johannes

M. Caspar-Filser, Der Frühlingshügel

auf Patmos, ein barmherziger Samariter, eine Geißelung und ein Samson von 1911, die prachtvolle Judith, eine Taufe Christi, ein Noli me tangere und ein Ölberg aus dem Jahre 1912. Die letzten Arbeiten zeigen ihn in einer neuen, noch einmal kühnere Farbkontraste erstrebenden Entwicklungsphase. Ruhiger und gleichmäßiger ist seine Gattin Maria Caspar-Filser, geb. 1878 in Riedlingen, Schülerin Fr. Kellers, ihren Weg gegangen, unter den süddeutschen Malerinnen eine der stärksten künstlerischen Persönlichkeiten. Ihre Bilder, meist belebte Landschaften, erfüllt ein an Reinigers Art gemahnender Rhythmus der Massen, ein Wohlklang der Verhältnisse und eine Geschlossenheit der oft herben Stimmung, die ihre Schöpfungen künstlerisch völlig abgeklärt erscheinen lassen. Zum Schönsten gehören der Föhn, 1909, das Triptychon Obsternte, 1909, der Frühlingshügel, 1910, und die italienischen Bilder aus dem Jahre 1911. Beruht der Reiz dieser Werke vor allem auf der wirksamen formalen Komposition, so sind die Arbeiten von Julius Heß (geb. in Stuttgart 1878, Schüler von Ludwig Herterich) durch eine unvergleichliche Harmonie der satten, dunklen Farben ausgezeichnet. Es sind meist Bilder kleinen Formates, Stilleben, Interieurs und Aktstudien von köstlichem Kolorit. In der Richtung auf kräftige Farbwirkung hin entwickelt sich auch Gustav Essig, geb. 1880 in Truchtelfingen, der zunächst in Stuttgart Architektur studierte und sich dann unter Halm und Stuck weiterbildete.

Maria Caspar-Filser, Obsternte (Mittelbild des Triptychons)

Als Zeichner von ungewöhnlicher Eigenart hat sich Hermann Zerweck, geb. in Stuttgart 1862, Schüler von Grünenwald, Kappis und Keller (vgl. Baum, Zerweckmappe, München 1908), ausgebildet. Seine Blätter zeigen trotz starken Abstraktionen eine große Ursprünglichkeit und Frische und eine unerschöpfliche Phantasie.

H. Zerweck, Landschaft, Zeichnung

* * *

Berlin hat auf die Schwaben stets nur eine geringe Anziehungskraft auszuüben vermocht. Hier leben Robert Breyer, geb. in Stuttgart 1866, in München unter Nauen und Diez gebildet, und Robert Hoffmann, 1868 in Stuttgart geboren und in Karlsruhe sowie bei Julian in Paris geschult. Während Breyer in seinen delikaten Interieurs, seinen Bildnissen und Landschaften sich durchaus die kühle und präzise Technik des Liebermannischen Impressionismus zu eigen gemacht hat, verrät Hoffmann in seinen Landschaften, die Motive aus der Eifel (um 1903), vom Mittelrhein (1907 und 1908) und von der Lenzerheide (1909, 1910) darstellen, noch die Beziehung zu dem Landschafterkreise um Reiniger. In Berlin lebt auch Heine Rath, einer unserer tüchtigsten Holzschnittkünstler, der gleich dem ebenfalls die Holzschnittechnik eifrig pflegenden, nach Weimar übergesiedelten Walter Klemm einige Studienjahre in Stuttgart verbracht hat.

R. Breyer, Selbstbildnis

In Dresden schafft Otto Gußmann, geb. 1869 in Wachbach, OA. Mergentheim, einer der vielseitigsten und kräftigsten schwäbischen Künstler. Er begann mit kunstgewerblichen Arbeiten, hat sich aber mehr und mehr der Malerei zugewendet und vor allem als Monumentalmaler Hervorragendes geleistet. Seine wichtigsten Schöpfungen

dieser Art sind am Burschenschaftsdenkmal in Eisenach, in der Lukaskirche in Dresden, der Christuskirche in Strehlen, der Versöhnungskirche in Strießen, der Kirche in Kainsberg, der Martinskirche in Ebingen, im Sitzungssaale des Ministeriums des Innern, im Ständehaus, Georgsgymnasium und Rathaus zu Dresden und im Rathause zu Zeitz zu finden. Die trefflichen Mosaiken für die Kirche der Dresdener Ausstellung 1906 (vgl. die Abbildung) sind zerstört. Alle diese Werke zeigen gründliches Naturstudium mit großzügiger Auffassung gepaart. Unter seinen Bildnissen ragen jene seines Vaters und des Bildhauers Wrba hervor. Am frischesten sind seine kleinen, koloristisch delikaten Studien, von denen wir eine hier auf einer Farbtafel wiedergeben.

Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

O. Gußmann, Bildnis seines Vaters

Was Zügel für die Münchener, das bedeutet für die Karlsruher Kunst Gustav Schönleber. Geboren 1851 in Bietigheim, studierte er 1870—1873 bei Lier in München und siedelte 1880 nach Karlsruhe über. Der gesunde Realismus barbizonischen Gepräges, den er sich bei Lier erwarb, wurde auf holländischen Reisen in den siebziger und achtziger Jahren vertieft und veredelt. Aus dieser Zeit stammen holländische Bilder in den Galerien zu Dresden (Vlissingen, 1882), Karlsruhe (1882), Stuttgart (Dortrecht, 1884) und München (1888), die das Studium der holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts nicht verkennen lassen. Auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung zeigt ihn die Mondnacht am Besigheimer Enzwehr (1890) in der Karlsruher Galerie. Die neunziger Jahre ziehen ihn häufig nach Italien; in der klaren Luft des Südens wird sein Stil exakter und kühler; er malt Landschaften von einer bis ins kleinste sich verlierenden Naturtreue, wie die Punta da Madonnetta (1893) der Münchener Pinakothek. Kaum zurückgekehrt, empfindet er die italienische Prägnanz wohl als zu scharf und zu weitgehend; abermalige Reisen

G. Schönleber, Vorfrühling

an die Schelde und Elbe geben ihm die Freude an der Wiedergabe der atmosphärischen Stimmung zurück. Nun entstehen Bilder von rein malerischer Breite des Vortrags, wie die köstliche, hier farbig wiedergegebene Scheldemündung (1899) in der Darmstädter Galerie. Mit dem Beginne des 20. Jahrhunderts schlägt sein Stil nochmals, vielleicht unter dem Einflusse Hans Thomas, und nun für dauernd ins Zeichnerische um. Was er jetzt, mit spitzem Pinsel fast wie mit dem Stifte arbeitend, aus der heimischen Landschaft herauszuholen weiß, ist so persönlich und so ausdrucksstark, daß man die Einbuße an malerischen Qualitäten gern in den Kauf nimmt. Zu den köstlichsten Landschaften dieser letzten Entwicklungsstufe gehören Bilder aus Besigheim (1900) in der Karlsruher, Sersheim in der Stuttgarter und Lauffenburg (1900) in der Wiener Galerie. In diese letzte Epoche fällt auch die Schöpfung zweier großer Gemälde von Straßburg und Rothenburg für das Berliner Reichstagsgebäude. — Zwei jüngere Stuttgarter, Walter Conz, geb. 1872, Schüler Grünenwalds, Schönlebers und des Grafen von Kalckreuth, und Albert Haueisen, geb. 1872, gleichfalls unter Kalckreuth gebildet, haben sich stilistisch stärker an Thoma angeschlossen. Conz hat zumal auch schlicht empfundene Radierungen von großer Schönheit und Stimmungskraft geschaffen.

In Vicovaro in den Sabinerbergen arbeitet Eberhard Ege. In Paris leben der Stuckschüler Maximilian Keller (geb. 1880 in Tübingen) sowie André Lambert, geb. 1884 in Stuttgart, zuerst bei Freiherrn von Habermann in München, dann bei Cormon gebildet, aber weit stärker als durch die moderne Kunst von Gustave Moreau angeregt. Lambert, ein Künstler von größter Eleganz und sublimstem Geschmack, hat die Motive zu seinen überaus sorgsam ausgeführten Aquarellen meist aus der Bibel und der antiken Geschichte gewählt; zwölf der köstlichsten sind 1912 in vortrefflicher Nachbildung in einem Mappenwerke (bei Hoffmann in Stuttgart) erschienen.

BAUM

O. Gußmann Bauer

Zeitz, Rathaus

Otto Gussmann
Badende

Besitzer: Albert Gussmann, Ebingen

Gustav Schönleber
Scheldemündung

Darmstadt, Großh. Gemäldegalerie

Gustav v. Siegle

Möcker — Göppingen, Friedhof

Erweckung zum Leben

Ausgeführt in der Württbg. Metallwarenfabrik Geislingen

DIE BILDNEREI

A. Donndorf, Grabmal der Königin Olga im Alten Schloß zu Stuttgart

DONNDORF UND DIE ÄLTERE HEIMISCHE ENTWICKLUNG

Das 19. Jahrhundert mit seiner starken einseitigen Vorliebe für die Schöpfungen der Malerei war der Entwicklung von Traditionen und Schulen auf dem Gebiete der Bildnerei nicht günstig. Deutschland besaß im vergangenen Jahrhundert einige große Bildhauer, aber sie schufen ohne dauernde Nachwirkung; es fehlten Plastikerschulen mit scharf ausgeprägten künstlerischen Grundsätzen, wie sie für die Epoche der Renaissance bezeichnend sind und wie deren eine sich zum erstenmal in der Gegenwart wieder in München um Adolf Hildebrand gruppiert hat. So liegt es denn in der allgemeinen Entwicklung begründet, daß man, wie aus dem vorhergehenden Abschnitte zu ersehen ist, zwar von einer spezifisch schwäbischen Malerei, doch nicht von einer solchen Plastik in der Gegenwart sprechen kann. Wir haben in der Bildnerei zahlreiche individuelle Manieren, aber es mangelt uns ein geschlossener, für die schwäbische Art charakteristischer Stil. Als besonders ungünstig für die Entwicklung eines derartigen Stiles erweist sich einerseits der Umstand, daß einige gerade der begabtesten württembergischen Bildhauer ihren Wohnsitz in der Fremde genommen haben, andererseits die Tatsache, daß Adolf Donndorf, der als Lehrer der Akademie in dem ganzen Zeitabschnitt, der uns hier beschäftigt, am ehesten berufen gewesen wäre, den Schülern seine Art einzuprägen, dies nicht vermocht und wohl auch nicht gewollt hat. Wie weit die beiden neuerdings nach Stuttgart berufenen Bildhauer, Ludwig Habich und Ulfert Janssen, zwei Künstler von starkem individuellem Stilgefühl, imstande sind, schulbildend zu wirken, kann erst die Zukunft lehren.

* * *

A. Fremd, Trauernde

Der Künstler, der jahrzehntelang die führende Stellung unter den Plastikern Stuttgarts einnahm, ist Adolf Donndorf, geboren 1835 in Weimar. Von 1853—1860 Schüler Rietschels in Dresden, hat er sich ganz den vornehmen, wenn auch etwas weichlichen Klassizismus seines Meisters zu eigen gemacht. Noch während seines bis 1876 währenden Dresdener Aufenthaltes schuf er Statuen für die Wartburg, heute im Eisenacher Schloß aufgestellt, die Figuren des Savonarola, des Petrus Waldus, Reuchlins und Friedrichs des Weisen für das Wormser Lutherdenkmal und das treffliche Reiterdenkmal des Herzogs Karl August (1867), eines seiner edelsten Werke, für Weimar. Die wichtigsten Schöpfungen nach seiner Berufung nach Stuttgart (1876) sind das Robert - Schumann-Denkmal in Bonn (1876—1878), das Corneliusdenkmal in Düsseldorf (1877—1880), ein Brunnen für New York (1883), das Burschenschaftsdenkmal in Jena (1884), die Denkmäler für Bach (1885) und Luther (1896) in Eisenach, für den Fürsten Karl Anton in Sigmaringen (1890), das Teutschdenkmal in Hermannstadt (1898). Für die Gruft im Alten Schloß fertigte er 1902 die Sarkophage mit den liegenden Statuen des Königs Karl, der Königin Olga und des Herzogs Eugen von Württemberg, für die Hohensyburg die Denkmäler Wilhelms I., Bismarcks und Moltkes,

Mittelstadt, Kirche
R. Stocker, Johannes

Karl Deibele, Sebastian

weiterhin Reiterdenkmäler Wilhelms I. für Saarbrücken (1904), das kurz vorher auch einen Bismarck von ihm erhielt, und Heidelberg (1905) und endlich die große Schillerstatue für das Stuttgarter Hoftheater (1905). An die Stelle der großen Form des Klassizismus trat in Donndorfs Stuttgarter Entwicklung mehr und mehr ein bis ins kleinste gehender Realismus; doch verleugnen Komposition und Umriß seiner Werke niemals die Nachwirkung der monumentalen Tradition.

E. Kiemlen, Amazone

Einer der ersten Bildhauer, die in Donndorfs Stuttgarter Atelier eintraten, war Adolf Fremd. Geboren 1853 in Vaihingen a. F., studierte er zunächst 1869 bis 1874 auf der Stuttgarter Kunstschule bei Neher und Wagner, darauf zwei Jahre bei Haenel in Dresden. 1876 in die Notwendigkeit versetzt, sich selbständig zu machen, fand er zunächst in Donndorfs Atelier als Gehilfe Unterkunft; da indes der jüngere Künstler auf einen malerischen Realismus ausging, welcher der Richtung des älteren nicht entsprach, so dauerte die gemeinsame Arbeit nicht lange. Fremd fand dann bald ausreichende Beschäftigung als dekorativer Bildhauer; von ihm rührt der ganze bildnerische Schmuck des Hotels Marquardt und auch ein erheblicher Teil der Figuren am Landesgewerbemuseum her. Unter seinen Grabmälern mögen jene für Emma Keller (1878), Leuze, Hauff, Müller, Maria Sick (1902), Clausnitzer, Friedrich Haußmann, Fischer (1913) auf dem Stuttgarter Pragfriedhof sowie die beiden für die Familie Otto in Unterboihingen und Nürtingen erwähnt sein; ein schönes Modell einer Trauernden, das nicht ausgeführt wurde, zeigt unsere Abbildung. Von seinen übrigen Werken seien die Bronzefigur des Herzogs Eugen von Würt-

Th. Bausch, Dekorative Figur

temberg (1878) für die Villa Berg, der Nachtwächterbrunnen vor der Stuttgarter Leonhardskirche (um 1890), eine Beethovenbüste, ein Kentaur im Garten der Villa Simolin in Stuttgart, das Eberhardsdenkmal auf der Tübinger Neckarbrücke, das Liszt- und Urbandenkmal in Stuttgart, ein Relief Lists und eine Statue Uhlands im Stuttgarter Rathause, alle diese Arbeiten aus dem Anfange des 20. Jahrhunderts, endlich das Kriegerdenkmal für Champigny aus dem Jahre 1910 genannt.

Gleichzeitig mit Fremd studierte bei Wagner in Stuttgart und bei Haenel in Dresden Georg Rheineck, geb. 1848 in Neckarsulm, 1881—1884 in Leipzig, bis 1886 in Karlsruhe, seither in Stuttgart tätig. Seine wichtigsten Werke sind eine Resignation (1877), die Büste Reineckes im Leipziger Gewandhaus, das Peter-Müller-Denkmal in Friedberg, der Fischfängerbrunnen in Heilbronn, die Hegelstatue am Stuttgarter Rathaus und das Paulusdenkmal auf dem Hohenneuffen. Als Schüler Wagners sind ferner die Stuttgarter Rudolf Dietelbach, geb. 1847, Theodor Bausch, geb. 1849, und Albert Gäckle, geb. 1853, zu nennen. Von Dietelbach stammen u. a. die schönen Bildnisreliefe Mörikes auf dem Stuttgarter Pragfriedhof und Robert Mayers auf dem Heilbronner Friedhof, von Bausch die Brunnennymphe (1880) am Neckartorplatz in Stuttgart, Figuren für das Stuttgarter Landesgewerbemuseum und das Wiesbadener Hoftheater; von Gäckle rühren zahlreiche Statuen am Landesgewerbemuseum, an der Johannes- und Pauluskirche in Stuttgart, Kruzifixe in Tailfingen und Großeislingen her.

* * *

Eine Reihe jüngerer Künstler verdankt Donndorf die Einführung in die Bildnerei. Diese Plastiker, die sich später meist ziemlich unabhängig von Donndorfs Stil entwickelt haben, sind Claus Mohr, Emil Kiemlen, Karl Donndorf, Karl Gimmi, Friedrich Thuma, Georg Daniel Stocker, Rudolf Stocker und Walter Weitbrecht.

Claus Mohr, geb. 1868 in Lutzhorn, studierte seit 1893 auf der Stuttgarter Akademie; für das Schillermuseum in Marbach schuf er 1902 Gipsreliefe nach Schillers Dichtungen; unter seinen Statuetten seien eine Niobide (1904), Hiob (1905), Christus (1906), Libelle (1911) und ein Faun (1912) für das Stuttgarter Hoftheater genannt.

Emil Kiemlen, geb. 1869 in Cannstatt, schuf das Denkmal für Johann Georg Fischer (1898), das Bismarckdenkmal in Heilbronn (1901 bis 1903), das Lenaudenkmal in Eßlingen (1902—1903), den Libellenbrunnen am Herdweg in Stuttgart (1903 bis 1904), die Statuen der Könige Karl und Wilhelm II. an der Cannstatter Brücke (1904—1906), eine Bergpredigt für die Stadtkirche in Ebingen (1907), die große Kreuzigungsgruppe für das Grabdenkmal der Familie Mauser auf dem Friedhofe zu Oberndorf a. N. (1908—1911), einen Johannes für Theodor Fischers Erlöserkirche in Stuttgart (1909), den großen Junobrunnen für die Cannstatter Kuranlagen (1910), zahlreiche Grabmäler und neuerdings vor allem Kleinbronzen wie die reitende Amazone und zwei anmutige Tänzerinnen, Werke, die dem Künstler ganz besonders gut gelungen sind.

K. Donndorf, König Wilhelm II.

Karl Donndorf, geb. 1870 in Dresden, Schüler seines Vaters in Stuttgart, in Paris und Rom weitergebildet, ist der Schöpfer der Denkmäler für Stoy und Schäffer in Jena (1893), für Kaiser Friedrich und Prinz Friedrich Karl auf der Hohensyburg (1897), der Büsten für Karl Alexander und Großherzogin Sophie in Weimar (1899), sowie weiterer vorzüglicher Porträtbüsten, unter welchen jene des Königs Wilhelm II. von Württemberg, Nietzsches, Zeppelins, Mascagnis, Siegles, Sieglins, Scheidemantels und der Frau Johanna Haustein hervorgehoben seien, des Athenebrunnens der Villa Siegle in Stuttgart und einiger guter Kleinbronzen, z. B. einer Diana, einer sterbenden Amazone, einer Pallas und eines Faunes.

Stuttgart, Reformgymnasium
D. Stocker, Bocksprünge

Karl Gimmi, geb. 1870 in Heilbronn, studierte in Stuttgart, Berlin, London, New York und wendete sich besonders der Architekturplastik zu. Für das Krematorium in Stuttgart schuf er die Reliefe der vier Menschenalter, für das Warenhaus Tietz daselbst das Giebelrelief, für das Stuttgarter Hoftheater eine der Attikafiguren. Unter seinen kleineren Arbeiten sind sehr realistische Statuetten schwäbischer Bauern zu nennen.

Friedrich Thuma, geb. 1873 in Biberach, vollendete für die Stadtpfarrkirche seiner Heimat 1908 einen hl. Martin, für den Friedhof in Mittelbiberach 1909 einen Ölberg, 1911 einen Elisabethbrunnen für Waldsee und 1912 drei Reliefe für das Stuttgarter Hoftheater.

Von den Brüdern Stocker ist Georg Daniel, geb. 1865 in Stuttgart, mehr mit größeren Arbeiten, Rudolf, geb. 1879, bisher überwiegend als Kleinplastiker und Medailleur hervorgetreten. Unter Daniel Stockers Arbeiten ragen die Kainstatuette, 1901, im Stuttgarter Museum, die große Listbüste, 1905, in den Bopseranlagen, einige vortreffliche Grabfiguren, so am Grabmal Hangleiters auf dem Stuttgarter Pragfriedhof, 1907/08, die Büste Schönleins, 1909, in der Stuttgarter Handwerkskammer, die hübsche Nymphe am Brunnen in der

Paul Kremien — Neuendorf a. Neckar

Kreuzigungsgruppe auf dem Grabmal der Familie Hauser

Bronze

Bogenschütze

Ludwig Habich, Figuren am Portal des Ernst-Ludwig-Hauses in Darmstadt

Alexanderstraße, 1908 10, Johannes schreitend, 1909, Johannes und Paulus am Portal von Theodor Fischers Ulmer Garnisonskirche, 1909, vier dekorative Reliefe im kleinen Stuttgarter Hoftheater, 1911, und die in der Urnenhalle des Göppinger Friedhofs aufgestellte Figur „Erweckung zum Leben", 1912 (vgl. die Heliogravüre), sowie Plaketten auf Herzog Ulrich, Steinbeis, Kaiser Wilhelm II., Hugo Wolf hervor. Unter Rudolf Stockers größeren Arbeiten gebührt vor allem der großen, ruhigen Pfeilerstatue des Johannes an der Kirche in Mittelstadt, 1912, Erwähnung. Seine Plaketten, Relieffiguren, die Schnelligkeit, 1906, das Sehnen, 1909, Tanz und Wein, 1910, symbolisierend, sind von guter

J. Maihöfer, Bildnis

D. Stocker, Brunnennymphe

Wirkung. Walter Weitbrecht, geb. 1879 in Schwaigern, hat sich hauptsächlich auf dem Gebiete der dekorativen Plastik betätigt, so mit Wandbrunnen an der Augenklinik in Tübingen, 1907, und dem Seminar in Backnang, 1908, sowie mit Arbeiten am Ständehaus und der Gewerbeschule in Stuttgart und der neuen Kirche in Schwenningen. Emil Mayer, geb. 1880 in Cannstatt, Schüler Donndorfs und Ruemanns, ist mit Bildnisbüsten hervorgetreten.

* * *

Unter den schwäbischen Plastikern, die ihre Entwicklung außerhalb Stuttgarts genommen haben, ist vor allem eine Gruppe von Gmünder Künstlern zu nennen, die meist auf der Gmünder Fachschule begannen, ihre Ausbildung aber im Auslande vollendeten. Unter ihnen muß Karl Deibele, geb. 1869 in Gmünd, hervorgehoben werden, der seine wichtigsten Lehrjahre bei Ruemann verbrachte.

Eines seiner besten Werke ist der hier abgebildete lebensgroße Sebastian, 1911; vorzügliche Bildnisbüsten von ihm befinden sich in Berliner Privatbesitz. Johannes Maihöfer, geb. 1875 in Mutlangen, hat seine Ausbildung in Paris erfahren; er ist hauptsächlich mit Bildnissen hervorgetreten. Rudolf Pauschinger, geb. 1882 in Gmünd, Schüler Bosselts in Darmstadt, hat vortreffliche Bronzemedaillen, so 1908 mit Bildnissen seiner Eltern, 1910 des württembergischen Königspaares, geschaffen. Ähnlich haben sich Wilhelm Fehrle, geb. 1884, Schüler von Balthasar Schmidt, und Alfons Feuerle, geb. 1885, Schüler von Dasio und Waderé, betätigt.

Karl Merz, geb. 1869 in Reutlingen, Schüler Ruemanns, seit 1903 in Tübingen tätig, ist der Schöpfer des schönen Kinderbrunnens, 1909, im Rathause und der Nymphe, 1910, auf dem von Theodor Fischer entworfenen Brunnen an der Neckarbrücke zu Tübingen. Für Buttenhausen schuf er 1902 ein Haldenwangdenkmal. Karl Federlin in Ulm fertigte die neuen Statuen an den Pfeilern des Ulmer Münsters. Theodor Schnell, geb. 1870 in Ravensburg, hat eine große Anzahl katholischer Kirchen mit Schnitzaltären ausgestattet. Zu seinen wichtigsten Schöpfungen gehören die Arbeiten im Dom St. Martin in Rottenburg, 1893, in der Stadtpfarrkirche in Ravensburg, 1894, Davos, 1894, St. Moritz und Wangen, 1900, Stuttgart, St. Elisabeth, 1901, Poschiavo, 1902, Reutlingen, 1909, Cannstatt, 1910.

BAUM

R. Dietelbach, Mörike

HABICH, JANSSEN UND ANDERE NACH STUTTGART GEZOGENE KÜNSTLER

LUDWIG HABICH

Das benachbarte Großherzogtum Hessen hat uns diesen Künstler geschenkt. Damit soll weniger die zufällige Tatsache verzeichnet sein, daß Habich — am 2. April 1872 — in Darmstadt geboren wurde, als an das Milieu erinnert werden, aus welchem das hoffnungsvolle junge Mitglied der ersten Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe zu uns kam.

War das ein Ringen und Gären, als im Jahre 1901 Darmstadt die ganze, nach neuen stilistischen Ausdrucksmöglichkeiten lechzende Kulturwelt zu sich einlud, um die Ergebnisse einiger Arbeitsmonate von sieben an der Schwelle der zwanziger und dreißiger Lebensjahre stehenden mutigen und frohgelaunten Gesellen vorzuführen! Joseph M. Olbrich disponierte als genialer Raumverteiler, um aus einem abgelegenen Gelände eine wohlgegliederte Ausstellungsstadt hervorzuzaubern, Peter Behrens schuf mit durchgeistigter Originalität ein ganz neues Haus, Hans Christiansen schwelgte in üppigen Farbenharmonien und schenkte uns die erste stilisierte Zentifolie, Patriz Huber wies hauptsächlich der Innendekoration neue

L. Habich, Brunnen am Hause Olbrich in Darmstadt

Wege, und Paul Bürck entwarf monumentale Gemälde und temperamentvolle graphische Arbeiten. Die beiden Bildhauer Rudolf Bosselt und Ludwig Habich teilten sich in die plastischen Arbeiten, aber während Bosselt seine Stärke besonders in der Kleinplastik betätigte, wagte sich Habich gleich an die größten Aufgaben, und dies mit staunenswertem Können. Die beiden Kolossalstatuen in Andernacher Tuffstein, die vor dem Hauptportal des Ernst-Ludwig-Hauses stehen, bildeten in gewisser Beziehung den Clou der ganzen Ausstellung.

Was diese Handvoll jugendlicher Leute in beispielloser Arbeitslust und Arbeitskraft damals geradezu aus dem Boden stampfte, hat manchen alten Zopf ins Wackeln gebracht. Manches allzukühne Experiment wurde zwar hinter kritischen Brillen arg zugerichtet, wohlfeiler Tadel suchte „das Dokument deutscher Kunst" zu verkleinern oder ganz in den Staub zu zerren; doch der Most — mag er sich auch hier und da noch absurd gebärdet haben — wurde guter, edler Wein.

Nicht ein einziger der Künstlerschar von 1901 lebt heute noch in Darmstadt, ja zwei besonders starke Persönlichkeiten weilen nicht mehr unter

L. Habich, Goethedenkmal in Darmstadt

Ludwig Habich, Adorant

L. Habich, Dekorative Figur

Jena, Universität

den Lebenden. Andere Männer von anderer Eigenart haben inzwischen in der hessischen Hauptstadt die Arbeit im gleichen Geiste fortgesetzt. Von den damaligen Aposteln eines neuen Evangeliums, die in alle Windrichtungen fortgezogen sind, hat wenigstens einer, und wahrlich nicht der geringste, seinen Weg in die schwäbische Residenz genommen und hier eine neue Heimat gefunden, zunächst an der Technischen Hochschule, dann an der Kunstakademie von Stuttgart.

Der Lehrauftrag an der Stuttgarter Technischen Hochschule war für den jungen Künstler gewiß sehr ehrenvoll, aber für seine Künstlerschaft zunächst wenig fördernd. Manches, was Habich in seiner eigenen Entwicklung zuerst bei König in Darmstadt oder bei den Studien im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt, später bei Volz in Karlsruhe oder Ruemann in München erfahren, hat er sicherlich nebst vielem Selbstgeschauten und Selbstgeprüften einer werdenden Generation weiter übermittelt. Weil aber unter seinen vielen Schülern gerade die Berufsplastiker fehlten, wird man den Übergang an die Kunstakademie begreiflich finden, da sich nur hier eine wirkliche Tradition eines Bildhauers oder Malers herausbilden kann. Aber mag die Lehrtätigkeit für den Schaffenden auch ermüdend, ja in manchen Fällen auch undankbar sein, so bleibt sie doch nie ohne indirekte günstige Rückwirkung auf einen noch jungen Künstler, der dadurch vor der Gefahr bewahrt wird, sich selbst zu verlieren.

Ob just Habich ein solches Korrektiv wirklich notwendig hatte, wer wollte das zu behaupten wagen. Zählte er doch schon in Darmstadt, wo zu seiner

Zeit alles gärte und brodelte, nichts weniger als zu den um jeden Preis radikalen Neuerern. Wenn „modern sein" heißt: alles Alte auf den Kopf stellen und nur Unerhörtes versuchen, ohne Rücksicht auf Schönheit oder deren Gegenteil — dann war Habich nie modern und wird es auch zum Glücke nie sein. Dazu hat er eine viel zu festgefügte, tiefsitzende Hochachtung vor allen wahren Großtaten, die die größten Bildhauer vor ihm geschaffen.

Wenn man ein Paradoxon wagen will, könnte man ihn einen Klassizisten ohne Klassizismus nennen. Mit anderen Worten: Habich ist kein Eklektiker, der bewährte Formen oder Stellungen abschriebe und neu kombinierte; aber er kennt das uralte Geheimnis der größten Meister der klassischen Zeiten, das in nichts anderem besteht als in der immerwährenden Wiederentdeckung der ewigen Schönheit des menschlichen Körpers und seiner Verhältnisse. Und wie die alten Griechen die keuschen Formen eines Epheben stets aufs neue zu variieren wußten, so wählt auch er mit besonderer Vorliebe die edle, herrliche Jünglingsgestalt, um diese seinen Werken einzugliedern. Was er schon in Darmstadt in dem reizvollen Brunnen am Haus Olbrich geschaffen, das ersteht in neuer Gestalt im Stuttgarter Eberhardsbau-Brunnenrelief wieder, und dem stimmungsvollen Darmstädter Goethedenkmal, dessen Mittelpunkt der Genius über dem Dichterrelief bildet, sowie dem Gottfried-Schwab-Denkmal von Darmstadt stellt er das Stuttgarter Burckhardtdenkmal gegenüber, an dem das Relief des berühmten Arztes — wie auf dem ungefähr gleichzeitigen Düsseldorfer Mooredenkmal — ebenfalls den Sockel schmückt, während die Bronzehauptgestalt in schlichter Reinheit einen eben Genesenen darstellt, welcher der ärztlichen Kunst seinen Dank zum Ausdruck bringt.

L. Habich, Mädchenbüste

Gerade das Einfache und Schlichte ist ja auch das Größte in der Kunst.

Ebenso natürlich und gesund wie als Mensch ist Habich auch als Künstler. Er zählt ja nicht zu jenen, die in der absichtlichen, oft gequälten Stilisierung ein neues Heil erblicken, noch weniger zu den Primitiven, die etwa den Metopen von Selinunt oder dem Apollo von Tenea nacheifern, als ob alle Kunst seitdem an die drittthalbtausend Jahre stillgestanden hätte. Und doch liegt ihm auch nichts anderes ferner, als naturalistische Zufälligkeiten zu bieten, sich zu einem Abgußfabrikanten der Natur degradieren zu wollen; er zählt eben zu den nicht allzuhäufigen echten Künstlerpotenzen, die die richtige Mitte zwischen den Extremen einzuhalten wissen, mit tüchtigen anatomischen Kenntnissen ausgerüstet das verkörpern, was ihr Künstlerauge an ästhetischen Reizen in der Umwelt erschaut und ihr künstlerisches Gewissen zu einer geschlossenen Einheit zu formen vermag.

Stuttgart, Kunstgebäude

L. Habich, Hirsch

Man darf nicht behaupten, daß unser Künstler, wenn ihm dies die betreffende Aufgabe just nahelegte, nicht auch in der Stilisierung einen Schritt weiter als sonst zu gehen vermöchte. Man braucht nur etwa die Bronzetür des Predigerhauses zu Darmstadt zu betrachten, die im Anschluß an die Bibelworte: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn," das gewaltige Ringen mit dem geharnischten Erzengel zum kraftvollen Ausdrucke bringt. Durch Olbrichs architektonische Umgebung waren hier eben die betreffenden Voraussetzungen geboten. Als aber Theodor Fischer für seine Universität in Jena eine krönende Kolossalfigur benötigt, da entsteht jener prächtige, überlebensgroße ruhende Jüngling, dessen weiche Muskulatur von Stilisierung eben nur so viel aufweist, als durch die Dimensionen vorgezeichnet ist. Schade, daß Habich so selten in die Lage kommt, gerade in den monumentalen Größenverhältnissen, seine schon in Darmstadt hierfür bewiesene ganz besondere Begabung zu offenbaren. Gerade er, der „wuchtig" und „brutal" stets streng auseinanderzuhalten weiß, wäre die richtige Persönlichkeit, dem heute verbreiteten

schwächlichen Geschlechte lebenswahre und formenschöne Titanen gegenüberzustellen.

In Ermanglung solcher Aufgaben scheut sich Habich keineswegs, darzutun, daß ihm auch kleinere Arbeiten ganz sympathisch sein können. Was ihn nicht interessiert, nicht innerlich erwärmt, übernimmt er nicht, und mehr als einmal hat er selbst materiell lohnende Aufträge einfach abgelehnt. Aber wenn ihn irgendeine, wenngleich bescheidene Aufgabe fesselt, dann übernimmt er auch die Modellierung eines lieblichen Kinderköpfchens, eines Faunkopfbrunnenreliefs oder selbst einer Plakette. Den Porträtkopf des Königs von Württemberg hat keiner so gut aufgefaßt wie er, die Züge des Grafen Linden geradezu ideal wiedergegeben. Es scheint fast, daß er in der letzten Zeit eine besondere Hinneigung für Kleinbronzen an den Tag legte. Dafür sei nur auf die säugende Stute hingewiesen, die Baron zu Putlitz für einen Hofsalon des neuen Theaters erworben, oder auf den temperamentvollen Reiter auf dem sich bäumenden Roß, den die Ulmer Ulanen als Ehrengeschenk für verdiente Offiziere bestellt haben. Wie liebevoll ist hier doch jede Einzelheit behandelt, ohne eine Spur süßlicher Kleinlichkeit, die ähnlichen französischen Bronzestatuetten anzuhaften pflegt. — Zu den letzten Arbeiten des Künstlers zählt der vergoldete Bronzehirsch, der das Kunstgebäude von Theodor Fischer krönt und über seine nächstliegende dekorative Bestimmung hinaus auch das württembergische Wappentier zum Ausdrucke bringt, und ein kniender „Adorant", der sich etwa in einer kreisförmigen Pergola auf einem Hügel vorzüglich ausnehmen wird. Als Habichs nächste Aufgaben werden wir die Plastik für die nach seinem Entwurfe gegliederte Abschlußmauer der Stuttgarter königlichen Anlagen zu erwarten haben; aber hoffentlich wird man ihm bald auch ein großes monumentales Werk anvertrauen, um ihm Gelegenheit zu geben, sein reifstes Können an vollwertigen Aufgaben zu bezeugen. Der heutige Akademieprofessor wird gewiß hinter dem achtundzwanzigjährigen Anfänger von Darmstadt, dessen Portalfiguren vor dem

L. Habich, Pferde

München, Kgl. Glyptothek

Ulfert Janssen, Bildnisbüste Maximilian Bardt

Ulfert Janssen

Die Arbeit

Hauptfigur vom Jahrhundertbrunnen in Essen a d Ruhr

Bildnis des Herrn Karl v. Ostertag-Siegle jun.

Ernst-Ludwig-Haus auch seither in der hessischen Kunstresidenz nicht überboten worden sind, nicht zurückstehen. Freuen wir uns, daß wir Habich zu den Unseren zählen dürfen, beschenken wir uns selbst, indem wir sein hohes Können für uns möglichst auszuschöpfen trachten.

PAZAUREK

ULFERT JANSSEN

Es ist der Ertrag einer kaum zehnjährigen Schaffensperiode, mit dem wir es zu tun haben, wenn wir von Ulfert Janssen berichten sollen, aber es ist ein Ertrag von ungewöhnlich vielfältiger Art und ebenso bedeutend durch die Tüchtigkeit wie durch den Umfang der Leistungen, die er aufweist. Zwei Tätigkeitsgebiete treten darin hauptsächlich hervor: die zum Schmuck von monumentalen Bauwerken oder Denkmälern dienende Steinplastik und die Porträtdarstellung. Die in dem zuerst genannten Gebiet erprobte Übung des Künstlers war es hauptsächlich, die im Jahre 1910 seine Berufung an die Stuttgarter Technische Hochschule veranlaßte, als Ludwig Habich, der bis dahin das Bildhaueratelier an dieser Schule geleitet hatte, an Donndorfs Stelle zur Akademie der Künste übertrat. Die Erwägungen, die zur Begründung einer Bildhauerwerkstätte an der Technischen Hochschule geführt haben, sind in unserem Berichte über die Wirksamkeit von K. Schmoll von Eisenwerth im Zusammenhang mit dessen Unterricht in der Malerei erörtert worden, und es ist dort bereits auf den durch nichts zu ersetzenden Gewinn hingewiesen worden, der den Bauschülern aus der eigenen Handanlegung an praktischen Aufgaben der Malerei so gut wie der Bildhauerkunst erwächst. Zur skulpturalen Technik ist hier auch die eigentliche Steinbildhauerarbeit zu rechnen, eine Übung, die besonders lange, auch in der Ausbildung der Bildhauer von Beruf, vernachlässigt worden ist. Es gab unter den Meistern dieses Faches im vorigen Jahrhundert und noch früher viele, die nur selten einen Meißel anzurühren pflegten und die es untergeordneten Handwerkern überließen, ihre in Ton ausgeführten Modelle in Stein zu übertragen. Dagegen gehört Janssen ebenso wie schon vor ihm Habich zu einer jüngeren Gruppe von Bildhauern, die im Gegenteil auf jene nur scheinbar untergeordnete Praxis hohes Gewicht legen, in der Erkenntnis, daß ein plastisches Kunstwerk in seiner Wirkung nicht überzeugender sein kann, als wenn es von seinem Urheber selbst in dem Stoff gedacht und ausgeführt ist, für den es bestimmt ist.

Der „Materialstil", der sich dem Werke aus einer solchen Grundanschauung mitteilt, macht sich nicht am wenigsten dann in seiner Bedeutung fühlbar, wenn Architektur und Plastik an einer und derselben Aufgabe ineinandergreifen. Nur die aus dem Stoff entwickelte Stilform wird in einem solchen Falle nicht als fremder Bestandteil innerhalb des massiven Baukörpers empfunden werden. Aber freilich ist das nicht das einzige, worauf es ankommt, soll die plastische Schmuckform ergänzend zur Architektur hinzutreten. Mit

U. Janssen, Prometheus (Pfeilerfigur in der Aula der Universität München)

U. Janssen, Herakles (Pfeilerfigur in der Aula der Universität München)

Recht verlangt man außerdem, daß sie architektonisches Empfinden zeige, mit anderen Worten, daß der ausführende Künstler imstande sei, sich in die konstruktiven Grundgedanken eines baulichen Organismus einzufühlen. Wenn sich Janssen gerade in der Hinsicht die besondere Anerkennung der Architekten erworben hat, so ist ihm dazu ohne Zweifel förderlich gewesen, daß er sich in einem nahezu dreijährigen Studium an den Bauschulen von Braunschweig und München ein positives Wissen um die Bauformen angeeignet hat. Was aber in derselben Richtung von entscheidender Bedeutung für ihn gewesen sein dürfte, das ist auf seiten der reinen plastischen Anschauung ein ausgeprägter Sinn für Maß und Ordnung, womit er jeglicher Erscheinungsform und im besonderen der am höchsten organisierten Lebensform des menschlichen Körpers grundsätzlich gegenübertritt. Ganz allgemein hat ja in der modernen Bildhauerkunst, im Gegensatz zu den früher vorherrschenden realistischen Strebungen, eine stilisierende Behandlungsweise an Boden gewonnen, wenn auch die Abschattungen, in denen sie sich durchgesetzt hat, noch immer weitgehende Unterschiede aufweisen. In München, wo der aus Friesland gebürtige Künstler seine Fachstudien als Bildhauer beendete und seit dem Jahre 1903 selbständig tätig war, hat sich die Neigung zur abstrakten Formanschauung, wie sie jenes stilistische Prinzip bedingt, unter dem Einfluß Hildebrands wohl am festesten eingebürgert. Janssen ist kein Schüler dieses Meisters. Aber an seinem Teile zeigte er sich recht beraten, wenn gerade er sich dieser Richtung nicht versagte, nachdem er einmal seinen Beruf zur dekorativen Großplastik wie zur monumentalen Skulptur überhaupt erkannt hatte.

Der erste bedeutende Auftrag, der es ihm ermöglichte, seine Begabung für plastische Darstellung in großem Stile öffentlich darzutun, war der sogenannte „Jahrhundertbrunnen" in Essen a. d. Ruhr, dessen Ausführung ihm auf Grund eines Wettbewerbes im Jahre 1904 zufiel. Der Brunnen hat einen architektonischen Rahmen, aber das Figürliche ist daran die Hauptsache. Vor einer nicht sehr hohen Wand, der sich künftig wohl einmal ein dahinter im Entstehen begriffener Baukörper angliedern wird, sitzt die halbnackte Gestalt eines Industriearbeiters in doppelter Lebensgröße, ein prächtiges Bild elementarer Kraftentfaltung, den Schmiedehammer lässig über die linke Schulter gelegt (s. die Heliogravüre); zu den Seiten unten, da wo zugleich die Brunnenmündungen liegen, ist der Aufbau mit je einer spielenden Kinderfigur geschmückt. Es ist ein Denkmal der Arbeit, dem Sinn nach etwas Ähnliches wie jene monumentalen Arbeiterstandbilder, die in den letzten Jahrzehnten aus der großen belgischen Bildhauerschule, vor allem aus Meuniers Hand, hervorgingen. Dagegen liegt in der Ausführung doch ein bedeutender Abstand zwischen dem romanischen Kunstcharakter Meuniers, der des Affektes bedarf, um sich auszusprechen, und Janssens schlichter niedersächsischer Art, die für dasselbe Problem zwar auch eine in hohem Maße eindrucksvolle, aber weniger rhetorische Geste gefunden hat. Auch die grundlegende Auffassung der Form ist eine andere. Im besonderen zeigt an der Essener Figur die breit und energisch durchgeführte Modellierung der Flächen den Künstler sehr

entschieden auf dem Wege zu einer Gesetzmäßigkeit des Stils, die von dem Naturalismus der Belgier weit abliegt und die in ihrer ruhigen Größe einen durchaus eigenen und persönlichen Wert besitzt.

Die zweckbewußte Gestaltungsgabe, die hier hervortritt, bekunden in gleich hohem Maße die beiden mythologischen Pfeilerfiguren, Herakles und Prometheus (s. Abb. S. 202 u. 203), aus der 1909 von Bestelmayer umgebauten Aula der Münchener Universität, die wir neben jenem modernen Heros der Arbeit unseren

U. Janssen, Quellnymphe im Solbad Raffelberg

Abbildungen einfügen. Sie sind in schwarzem Granit hergestellt, die Maße gleichfalls überlebensgroß. Da sie an der Bestimmung der Pfeiler, mit denen sie verwachsen sind, einen eigenen funktionellen Anteil haben, zeigen sie folgerichtig das Stilprinzip auf der Höhe seiner Entfaltung. Man darf in ihrem Anblick, was Strenge und Schönheit der formalen Gestaltung anlangt, vergleichsweise an die idealen Bildungen griechischer Frühkunst erinnern, deren „tektonischer" Stil zuweilen ja auch verwandten Zielen gedient hat. Und aufs glücklichste fügen sie sich in dieser Bedingtheit den vierkantigen Grundformen der Pfeiler ein, ohne doch auf ein eigenes geistiges Fürsichsein zu verzichten. Uralte Sage vom Mut des Starken und von der Gewalt des schöpferischen

Menschengeistes hat von früher Zeit an beiden Gestalten einen symbolischen Inhalt beigelegt. Der Künstler hat ihn nicht ausgelöscht, vielmehr hebt das harte Gefüge des dunklen Steines zusammen mit den einfach-großen Formen der Körperbildung den sinnbildlichen Charakter, der beiden innewohnt, um ein bedeutendes, und so walten sie mächtig und feierlich als überirdische Wächter über der Stätte, die künftige Geschlechter in Kraft und Weisheit erziehen soll.

U. Janssen, Porträtbuste Karl Schmoll von Eisenwerth

Wir müssen es uns im Rahmen dieser Darstellung versagen, die Werke im einzelnen zu nennen, die Janssen außerdem an zahlreichen Orten Nord- und Süddeutschlands ausgeführt hat. Wir streifen nur einige der stattlichsten unter ihnen, wenn wir etwa der Fassade des Stadthauses in Apolda, der Giebelfiguren, der Portale und des Fortunabrunnens für die Sparkasse in Mühlheim a. d. Ruhr, eines Brunnens mit der Bronzefigur einer Nymphe im Solbad Raffelberg bei Duisburg (s. Abb. S. 205), der Treppenanlage vor der Ausstellungshalle auf der Theresienwiese in München oder der Büsten von Denkern und Dichtern am neuen Bau der Tübinger Universitätsbibliothek hier im besonderen gedenken. Verschiedene Grabmäler schließen sich der Reihe dieser Schöpfungen an. Wir heben als das jüngste unter ihnen den für Ludwig Knaus auf dem Friedhof von Dahlem bei Berlin errichteten Stein hervor, dessen Sockel ein paar reizvolle Kinderfiguren von Janssen schmücken, während die architektonische Form von dem Sohne des Verstorbenen, dem Architekten Otto Knaus, herrührt.

Sowenig wie diese Skulpturwerke größeren Umfangs vermögen wir hier die Zahl der von Janssen geschaffenen Bildnisse zu erschöpfen. Sie sind in den

verschiedensten Stoffen ausgeführt, so in glasierter Terrakotta der interessante, von langem Haarwuchs umrahmte Kopf des Justizrats Niemeyer in Essen, in Marmor eine Herme mit den zu einem bacchischen Typus umgewandelten Zügen des Zeichners Erich Wilke — diese in der Galerie der Münchener Sezession — eine größere Reihe sodann in Bronze, die ein von dem Künstler besonders gern gebrauchtes Material ist. Zu diesen letzten zählen der Kopf einer jungen Frau, der auf der Münchener Internationalen Ausstellung im Jahre 1909 mit der zweiten goldenen Medaille ausgezeichnet wurde, dann die in meisterlicher Breite aufgefaßte Büste (s. die Tafel), welche die Glyptothek in München neben einer zweiten Bronze von Janssen, dem Bildnis des Malers Köppen, ankaufte, endlich zwei Porträtköpfe von Stuttgarter Künstlern, Paul Bonatz und Karl Schmoll von Eisenwerth (s. Abb. S. 206). Dieselbe Hand, die mit so wuchtigen Schlägen ihre Gestalten aus dem Stein hervorzuholen weiß, wenn es sich um ein Schaffen im großen handelt, arbeitet in diesen Bildnissen mit den feinsten Mitteln der Charakterdarstellung, einem jeden die Form und die seelische Belebung der Züge verleihend, die gerade ihm gemäß ist. So tragen denn auch diese Werke neben dem rein künstlerischen ein stark persönliches Element in sich: es ist aufs neue das Naturell des Künstlers selbst, das darin erscheint, in jenem sicheren inneren Gleichgewicht, an dem man das reife Talent erkennt, und in jener Unbestechlichkeit des inneren Sinnes, die, um ein Wort von Carlyle zu gebrauchen, Summe und Höchstgewinn aller guten Eigenschaften und aller treu vollbrachten Leistungen eines Menschen ist.

WEIZSÄCKER

ANDERE NACH STUTTGART GEZOGENE KÜNSTLER

Robert Poetzelberger, geb. 1856 in Wien, an der Wiener Akademie geschult, ist mit gleicher Liebe der Malerei und der Plastik zugetan. Seine herbe Bronzepietà vom Grabmal Louis Hagenbucher, 1904, in Heilbronn kann sich neben den besten Arbeiten der Frührenaissance sehen lassen; auch seine Kleinbronzen wie die Diana und das haarflechtende Mädchen verraten bei aller Selbständigkeit der Erfindung den Einfluß der älteren Kunst. Weicher sind seine feingliedrigen, durch außerordentlichen Kontrastreichtum der Stellungen ausgezeichneten Marmorfiguren wie die Ariadne und die zarte Susanna. — Ein Künstler voll sonnigen Humors, eine der liebenswürdigsten Erscheinungen unter den Stuttgarter Plastikern ist Joseph Zeitler, geb. 1871 in Fürth. Er pflegt mit feinem Stilgefühl und bestem Erfolg die Holzschnitzerei im älteren Sinne; die kleinen Figuren und Gruppen dieser Art, wie der hier abgebildete Bärenführer, der Orgeldreher und der Wahrsager, sämtlich 1905 entstanden, gehören zu den köstlichsten Holzskulpturen aus neuerer Zeit. Allerliebst sind auch der Puttenbrunnen vor Theodor Fischers Heusteigschule, 1905, und der Hans-im-Glück-Brunnen, 1908, auf dem Stuttgarter Geisplatze. Für Kloster Beuron schuf er 1906/07 einen großen St. Martin, für die Ellwanger Stadtkirche 1909/10 das bronzene Taufbecken. Franz Böres, geb. 1872 in Seligenstadt,

R. Poetzelberger, Diana

studierte an der Hanauer Akademie und wandte sich gleichmäßig der Plastik und dem Kunstgewerbe zu. Von seinen bildnerischen Fähigkeiten gibt das hier reproduzierte Totentanzrelief, von seinen kunstgewerblichen Qualitäten die von ihm entworfene, bei Bruckmann ausgeführte Silberkassette (vgl. die Tafel) eine Vorstellung. Melchior von Hugo, geb. 1872 in Usingen, ursprünglich Maler, studierte zuerst auf der Akademie Julian, dann bei Carrière, später bei Herterich, Kalckreuth und Hölzel. Von seiner Beteiligung an der Ausmalung der Pfullinger Hallen war früher die Rede. Etwa seit 1909 hat er sich ausschließlich der Bildnerei zugewandt, deren verschiedene Techniken er mit grüblerischem Eifer pflegt. Ebensosehr wissenschaftlich wie künstlerisch veranlagt, begnügt er sich in seinen Werken nicht mit der Wiedergabe der bloßen Erscheinung, sucht diese vielmehr in ihrer Begründung und mit ihren Zusammenhängen zu erfassen. Unter seinen Werken seien die Marmorreliefs des Königs und der Königin, 1909, im Sitzungssaale der Württembergischen Ersten Kammer, sowie die Bronzeplakette auf die silberne Hochzeit des Königspaares, 1910, die Brunnenfigur im Garten des Herrn Gustav von Müller in Stuttgart, 1910 (vgl. die Heliogravüre), die Bronzebüste des Herrn von Ostertag-Siegle, 1911 (vgl. die Heliogravüre), die Majolika-

F. Böres, Totentanz

Heilbronn, Friedhof

Robert Poetzelberger, Pietà

Melchior v. Hugo

Best. Gustav v. Müller, Stuttgart

Brunnen

Sandalenlöserin

Erwin Kurz, Garbenbinderin

J. Brüllmann, Geiserbrunnen in Zürich

figur eines Kindes, 1911, die Bronzebüste eines Mönches, 1912, die Marmorbüste des Malers Robert Weise, 1912, und die große Marmorgruppe eines Liebespaares, 1910—1912, genannt. Jakob Brüllmann, geb. 1872 in Weinfelden, in München unter Ruemann, Drumm und Floßmann geschult, hat sich als trefflicher dekorativer Bildhauer von schlichtem und kernigem Wesen besonders an Bauten Theodor Fischers, so der Erlöserkirche und dem Gustav-Siegle-Haus bewährt. Bei den Wettbewerben für den Geiserbrunnen in Zürich, 1911, und für das Reformationsdenkmal in Stuttgart wurden ihm jeweils Preis und Ausführung zugesprochen. Auch Heinz Fritz, geb. 1873 in Köln, hat sich zunächst in Düsseldorf und Metz als dekorativer Bildhauer be-

J. Zeitler, Bärenführer

H. Fritz, Frau von Doertenbach

tätigt. In Stuttgart ist er mit Büsten der Frau von Doertenbach, 1904, des Ehepaares Gmelin und des württembergischen Königspaares hervorgetreten. Gustav Adolf Bredow, geb. 1875 in Krefeld, begründete seinen Ruf nicht nur durch zahlreiche kleinere Werke, stilvolle Plaketten und leicht archaisierende Büsten, sondern vor allem durch die umfangreichen plastischen Arbeiten für das neue Rathaus in Hannover und den riesigen Brunnen für Buenos Aires. Für die Matthäuskirche in Stuttgart schuf er eine Bergpredigt; auf dem Stuttgarter Pragfriedhof befinden sich gute Grabmäler von ihm für die Familien Schiedmayer und Pflaum. Hermann Jung, geb. 1876 in Osnabrück, hat sich viel mit Holzschnitzerei beschäftigt. Endlich nennen wir hier noch Wilhelm Nida-Rümelin, geb. 1876 in Linz a. D., den nur vorübergehend in Stuttgart tätigen Meister der unvergleichlichen Stuckreliefe in der Kuppel des Kunstgebäudes und in Elsäßers Gaisburger Kirche.

* * *

Unter den jüngeren Künstlern sei Georg Blümhuber, geb. 1882 in Feldkirchen bei Traunstein, ein Schüler Bleekers und Janssens, erwähnt; für Trostberg schuf er 1910 eine hölzerne Kreuzigungsgruppe; in neuerer Zeit hat er sich erfolgreich der Porträtbildnerei zugewendet. Christian Aeckerlin, geb. 1884, Wilhelm Julius Frick, geb. 1884, und August Häusser, drei Habichschüler, haben den Figurenfries im Foyer des großen Stuttgarter Hoftheaters geschaffen.

BAUM

DIE AUSWÄRTIGEN SCHWABEN

Gleichwie auf die Maler, so hat auch auf die schwäbischen Bildner München stets die stärkste Anziehungskraft ausgeübt; hier leben Hermann Lang, Erwin Kurz, Emil Epple und Theodor Georgii. Auch Hubert Netzer war in München tätig, ehe er eine Berufung an die Düsseldorfer Akademie erhielt. In Berlin arbeitet Alfred Lörcher. In Florenz haben sich Wilhelm Riedisser, geb. 1870 in Kißlegg, und Peter Bruckmann, aus der Heilbronner Familie stammend, der Freund von Marées und Böcklin, niedergelassen. Die geringsten unter den schwäbischen Bildhauern sind es nicht, die in der Fremde schaffen.

Der einzige unter ihnen, der die Beziehungen zur Heimat lebhaft aufrecht erhalten hat, ist Hermann Lang, geb. 1856 in Heidenheim, Schüler Wagners und Donndorfs in Stuttgart und, nach längerer Selbständigkeit, 1892 bis 1895 noch Hildebrands in München, ein Künstler von großem Feingefühl, tief und zugleich still, zurückhaltend und doch ausdrucksvoll. Der hier abgebildete sitzende Hirt von 1893, im Besitze des Grafen Lanckoroński in Wien, gibt eine gute Vorstellung dieser zarten, die Form niemals bis zum äußersten durchbildenden, aber in dem,

H. Lang, Sitzender Hirte

E. Kurz, Bildnisbüste O. O. Kurz

was sie gibt, anschaulichen und eindringlichen Kunst. Aus dem gleichen Jahr hat sich das Bildnisrelief eines alten Mannes, aus den nächsten Jahren eine Reihe von Bildnisbüsten, teilweise nach den Kindern des Künstlers, erhalten. 1895 schuf er eine Sebastiansstatuette, 1898 das Tympanon für das Hauptportal der Pauluskirche in Heidenheim und das Grabmal der Gräfin Lanckoroński in Wien, 1903 einen auferstehenden Christus für die evangelische Garnisonskirche in Ludwigsburg, 1905 ein Hochrelief, Christus und Thomas, für die Münchener Erlöserkirche, 1907 den Kruzifixus für die Markuskirche in Stuttgart, eines seiner schönsten Werke. Unter seinen neueren Bildnissen ragen die Büsten Liebermeisters in der medizinischen Klinik in Tübingen, 1903, und August Paulys, 1904, hervor, ferner eine Plakette auf Adolf Bayersdorfer, 1904, Reliefe der Gattin des Malers Karl Bauer und Martin Greifs, 1906, und Plaketten auf Greif, 1909. 1912 fertigte er auch das Grabmal dieses Dichters für Palmberg sowie jenes des Komponisten Burkhart in Nürtingen. Von einzelnen Werken der freien Plastik seien noch eine bronzene Faunstatuette, 1902, das Relief eines Trinkers, 1903, die Statue des Ulrich von Ensingen für das Ulmer Münster, 1911—1912, und das köstliche kleine Marmorrelief einer Sandalenlöserin, 1912, im Besitze von Albert Gußmann in Ebingen, genannt (vgl. die Heliogravüre).

E. Kurz, Plakette auf Hermann Kurz

Hermann Lang noch überlegen an künstlerischer Kultur, an Feinsinnigkeit ihm verwandt, ist Erwin Kurz, der Sohn des Dichters Hermann Kurz, geb. 1857 in Stuttgart, seit 1878 in fortwährendem Zusammensein mit Adolf Hildebrand in Florenz ausgebildet, von wo er 1895 als Professor an die Münchener Akademie übersiedelte. Formal durchaus dem streng gesetzmäßigen Schaffen Hildebrands folgend, ist er im Ausdrucke,

Theodor Georgii, Fischer

Theodor Georgii, Grablegung Christi

zumal seiner Bildnisse, vielleicht noch etwas zurückhaltender, versonnener, kühler. Die wundervolle Ruhe und Abgeklärtheit seines Könnens zeigen ebensowohl die liegende, Schwaben symbolisierende Figur an der Prinzregentenbrücke und die kniende Ährenleserin vom Waizfelderbrunnen, 1905 (vgl. die Tafel), zwei Bassinfiguren am Brunnen im Ausstellungsparke (1908) in München, die Plastik am Wittelsbacherbrunnen in Zweibrücken und die Statue an einem Zierbrunnen in Mannheim, wie auch die Bildnisse, unter denen die trefflichen Plaketten auf seinen Vater und Hermann Levi, die edle marmorne Bismarckbüste in der Walhalla und die Bronzebüste seines Sohnes Otho Orlando hervorragen.

E. Epple, Bildnis einer Schauspielerin

Ihm künstlerisch verwandt, doch wärmer und temperamentvoller, ist Theodor Georgii, aus einer Stuttgarter Familie stammend, 1883 in Rußland geboren, anfänglich bei Poetzelberger, dann bei Dillens, seit 1905 unter Hildebrand ausgebildet, dessen Tochter Irene er heiratete. Anfänglich wandte er sich besonders der Tierdarstellung zu. Lebensgroße Bronzen von prächtiger Geschlossenheit der Form sind ein Rehbock und Hirsch, 1906, ein Reh, 1908, ein Wasserbock, 1909, ein Mähnenschaf, 1911, im Museum und Bürgerpark zu Bremen, in der Glyptothek und dem Ausstellungspark zu München und im Fürther Stadtpark aufgestellt. 1909 trat er zum erstenmal mit einer großen Marmorstatue, einem Netzträger, hervor. Mit diesem vortrefflichen Werk, das, trotz Verminderung des Kontrapostes und der Drehung, zumal in den Körperproportionen, das eindringliche Studium des späten David des Michelangelo im Bargello verrät, setzt eine Reihe von Arbeiten ein, die zum Besten gehören, was die deutsche Plastik in den letzten Jahren hervorgebracht hat. 1910 folgt das anmutige Relief einer Mutter mit zwei Kindern, 1911 die edle Grablegung, ein Werk von strengster Komposition, jetzt im Besitze des Fürsten Henckel von Donnersmarck, 1912 eine bronzene Diana, die bei Professor Harries in Forti dei Marmi Aufstellung findet. Von

gleicher Vollendung sind einige Plaketten, zum Beispiel jene auf Furtwängler und Lipps.

Ganz unabhängig von Hildebrand hat sich Emil Epple, geb. 1877 in Stuttgart, entwickelt. Schüler von Donndorf und Ruemann, von 1900 an nahezu acht Jahre lang in Rom tätig, hat er in unermüdlichem Ringen mit der Natur und unablässiger Beobachtung der Antike einen Stil ausgebildet, dem zwar die Gebundenheit der Reliefauffassung im Hildebrandischen Sinne, doch im übrigen nicht der Adel klug abwägender Gestaltung mangelt. Den rastlos Schaffenden bewahrt die Lebhaftigkeit seines Temperamentes vor Schematismus; jedes seiner zahlreichen Werke bedeutet für Epple eine neue künstlerische Aufgabe. Seine erste bedeutende Schöpfung war ein im Jahre 1900 entstandener schreitender Orpheus (Bronze), nach dem er 1906 eine wenig veränderte Marmorkopie herstellte (jetzt im Besitz von Dr. Groddeck, Baden-Baden). 1901 folgte die Büste von Robert Guthmann, Berlin, 1902 die lebhafte Büste der Frau Dr. Groddeck, im gleichen Jahre der prachtvolle Bronzekopf einer Römerin (in der Sammlung Strupp in Meiningen). Aus dem Jahr 1907 hat sich der Entwurf für eine bacchantische Tänzerin erhalten; in jener Zeit entstanden auch ein ruhender Bacchus (1907) und der schöne Brunnen im Hause des Herrn von Ostertag-Siegle in Stuttgart, dessen Mittelrelief unsere Heliogravüre zeigt. Eines der größten Werke aus dieser Epoche ist die Brunnenfigur einer auf einer Schildkröte knienden Anadyomene; zum trefflichsten gehört der trauernde Jüngling an Theodor Fischers Spittagrabmal (1909) in Tübingen. Ganz besonders hat sich die Tätigkeit des Künstlers in den letzten Jahren gesteigert. 1910 entstanden die Skizze zu einer überlebensgroßen jagenden Diana, das Brunnenbuberl im Haus Harries in Kiel,

Th. Georgii, Diana

ein sitzender Prometheus (Bronze) in der Sammlung Strupp in Meiningen und das Taufrelief für die evangelische Garnisonskirche in Ulm. 1912 schuf er die Büsten bedeutender Dichter und Musiker für das Foyer des großen Hoftheaters in Stuttgart; unter ihnen gebührt der fein beseelten Büste Mozarts der Preis. Auch im übrigen hat sich Epple in der Gegenwart stark der Bildniskunst zugewendet; es entstand ein herbes, bis ins Feinste jedem Zuge des Antlitzes folgendes bronzenes Selbstbildnis und das Bronzeporträt einer Schauspielerin (vgl. die Abbildung). Eines seiner reizvollsten Werke verspricht die Sandalenbinderin zu werden, eines seiner kühnsten ist die schlafende Diana im Besitze des Freiherrn von Gemmingen-Hornberg in Stuttgart (vgl. die Heliogravüre). Auch in dieser Schöpfung wird in der Komposition etwas Selbständiges und Neues gesagt. „Die beiden kräftigen nackten Beine der Gestalt ergeben durch ihre Stellungs- und Lagedifferenzen eine interessante, kontinuierlich sich entwickelnde Aufwärtsbewegung, die in einer zarten Linie über den vom Gewand umhüllten Oberschenkel leicht nach abwärts fällt, um dann aufs neue unter rhythmischer Umkehrung des Bewegungsmotives über Brust und Arm nach oben zu gehen und über das im Schlummer hingesunkene Haupt hinweg an dem herabhängenden Arm wieder niederzugleiten. Die stillen Bewegungen des Schlafes, das Sichheben und Senken der Brust haben sich auf den ganzen Körper und seine Glieder übertragen: entspannt, willenlos bringen sie das besondere Leben des Schlafes mit plastischen Mitteln, durch die Körperaktion zum Ausdruck ... Man sieht nur die Gestalt, aber mit ihr steigt vor uns das Bild des ernsten Friedens auf, in dem das stolze Schweigen der Größe und der heitere Zauber des Intimen still beieinander wohnt“ (Burger, Zeitschr. f. bild. Kunst, 1910, S. 173 f.).

H. Netzer, Knabe mit Hahn

Einer ganz anderen Richtung als alle bisher genannten Künstler folgt Hubert Netzer, geb. 1865 in Isny. Der eigenwillige Algäuer, der 1891 bis 1894 bei Ruemann studierte und 1911 an die Düsseldorfer Akademie berufen wurde, sieht sein Ideal mehr in der barocken als in der klassischen Kunst. Mit äußerst lebendigen, unruhig komponierten Arbeiten begann er. 1893 entstand sein Entwurf für das Karl-Olga-Denkmal in Stuttgart, der den ersten Preis erhielt und im Stuttgarter Museum aufbewahrt wird. Im gleichen Jahre schuf er den anmutigen Tritonbrunnen für die Herzog-Wilhelm-Straße in München. Auch seine neuesten Werke, der Jonasbrunnen auf dem Josephplatz in München (1911) und der Entwurf zu einem Welttelegraphendenkmal in Bern mit der Riesengestalt des Zeus, zeigen einen barocken Einschlag. In der Zwischenzeit aber entstanden Werke von ruhigerer Formgebung; das reifste von ihnen, der Nornenbrunnen in München, darf wohl als eine der glücklichsten Schöpfungen der Bildnerei aller Zeiten angesprochen werden. Die früheste unter diesen Arbeiten ist der Narzißbrunnen im Münchener Nationalmuseum (1897); es folgen der Orpheusbrunnen (1899) in New Yorker, der Knabe mit Huhn (1901) in Berliner Privatbesitz. Der Nornenbrunnen entstand 1907, eine mächtige Schale auf hohem Sockel, über dessen Vorkragungen sich, die Schale stützend, die drei Nornen erheben, hoheitsvolle Gestalten, ihrer architektonischen Aufgabe entsprechend durchaus geschlossen pfeilermäßig in der Form und doch von tiefem Leben erfüllt.

A. Lörcher, Plakette

A. Lörcher, Plakette

Nach einem wiederum anders gearteten Kunstideal strebt, mit ebenso entschiedenem Willen wie starkem Persönlichkeitsausdruck, Alfred Lörcher, geb. 1875 in Stuttgart. Seiner Ausbildung, die er zunächst im praktischen Kunstgewerbe, erst zuletzt bei Ruemann genoß, verdankt er die Vorliebe für das Gebiet der Medaillen und Plaketten, auf dem er vielleicht sein Bestes und Eigenstes gibt. In der Figurenplastik folgt er dem von der archaischen Kunst beeinflußten Stil, wie ihn in Frankreich Maillol, bei uns Hoetger, Lehmbruck, Albiker und Haller vertreten. Eine gute Vorstellung seiner Kunst geben die in der Heliogravüre abgebildete Basaltstatuette einer Kauernden und die Büsten von Dr. Röhm in Darmstadt, 1906, Konrad Haußmann, 1907, der Malerin Julie Steiner 1910. Auf dem Fangelsbachfriedhof sieht man seine Grabmäler für Justizrat Leipheimer, 1904, Hauptmann Keßler, 1905, und Konsul Vellnagel, 1909.

So wird, auf dem Gebiete der Plastik noch mehr als auf dem der Malerei, das Schaffen der heimischen Künstler durch die Tätigkeit der auswärtigen Schwaben ergänzt, und man sieht, wie stark auch hier die deutsche Kunst der Gegenwart von Schwaben befruchtet wird.

BAUM

Schlafende Diana

Brunnennymphe

Hubert Netzer, Figuren vom Nornenbrunnen in München

DIE ARCHITEKTUR

L. Eisenlohr, Neue Donaubrücke, Ulm

DIE ARCHITEKTUR

Wie oft sind Malerei, Plastik und Architektur als drei innig gesellte, schwesterliche Frauenbilder dargestellt worden! Die Allegorie war natürlich nicht nur beliebt wegen der Dreizahl, die so fruchtbar an Motiven für Gruppenkompositionen ist, sie bezeichnete auch die enge Zusammengehörigkeit der drei Künste anschaulich. Anschaulich, aber nicht ganz richtig. Wenn Malerei und Plastik als freie Künste unbestreitbar Schwestern sind, so ist doch die Architektur, die ihnen überhaupt erst ein Heim schafft und der sie oft die höchsten und gewaltigsten Aufträge verdanken, keine ihnen Gleichbürtige, Freigeborene. „Die Baukunst bleibt für alle Zeit eine angewandte Kunst, wie sie es von je war." Die Freiheit erlangt sie erst in dem Streben des Architekten, seine Aufgaben so zu lösen, daß sie nicht nur der Forderung der Brauchbarkeit, sondern auch dem ästhetischen Gefühl genügen, daß mit dem Zweckmäßigen zugleich etwas in höherem Sinn Gesetzmäßiges, Harmonisches geschaffen wird. Immer wieder treten diesem Streben sachliche und menschliche Widerstände hemmend, verwirrend, lähmend entgegen. Es ist, wenigstens für unsere noch immer so kunst- und besonders architekturfremde Zeit, vielleicht keine zu starke Übertreibung, zu sagen, daß die wirklich zustande gekommenen Bauwerke, die ganz den Absichten ihrer Schöpfer und den gerechten Forderungen an Vollkommenheit entsprechen, sich über einer Massengruft erheben, in der die doppelte oder dreifache Anzahl von Arbeiten ruht, die, an sich nicht minder gut als jene, durch den Unverstand der Menschen oder die Ungunst der Verhältnisse dazu verurteilt wurden, über den Zustand des Entwurfs nicht hinauszukommen, sondern den Platz in der Wirklichkeit, der ihnen gebührt hätte, Schlechtem und Wertlosem zu überlassen. Aber wie schwer auch immer der Architektur das Ringen nach der Höhe des wahrhaft Künstlerischen gemacht wird, es ist ihre sittliche Pflicht, diesen Kampf immer wieder aufzunehmen und durchzuhalten. In dem äußeren Umfang und der inneren Bedeutung der Aufgaben, die ihr übertragen sind,

liegt solche sittliche Verpflichtung begründet. Den Forderungen des Tages soll sie mit Arbeiten genügen, von denen die Dauer vieler Jahre, ja langer Jahrhunderte verlangt wird; von ihren Werken ist das landschaftliche und kulturelle Gesicht einzelner Landschaften und ganzer Länder mit abhängig. — Das für die Dauer Bestimmte so zu gestalten, daß es der Dauer auch wert ist, das Antlitz der Erde nicht zu entstellen, sondern ihm da, wo die Naturschönheit weichen muß, eine neue menschliche Schönheit zu geben, das sind die den innersten Kern der unmittelbaren Zweckforderungen bildenden höheren Aufgaben, in deren Dienst auch die Architektur eine freie Kunst wird.

Nichts kann die große Bedeutung der Architektur für das ganze Volksleben, die fast unübersehbare Weite ihres Arbeitsfeldes zu so klarer und ein-

C. Weigle, Friedhofanlage Göppingen

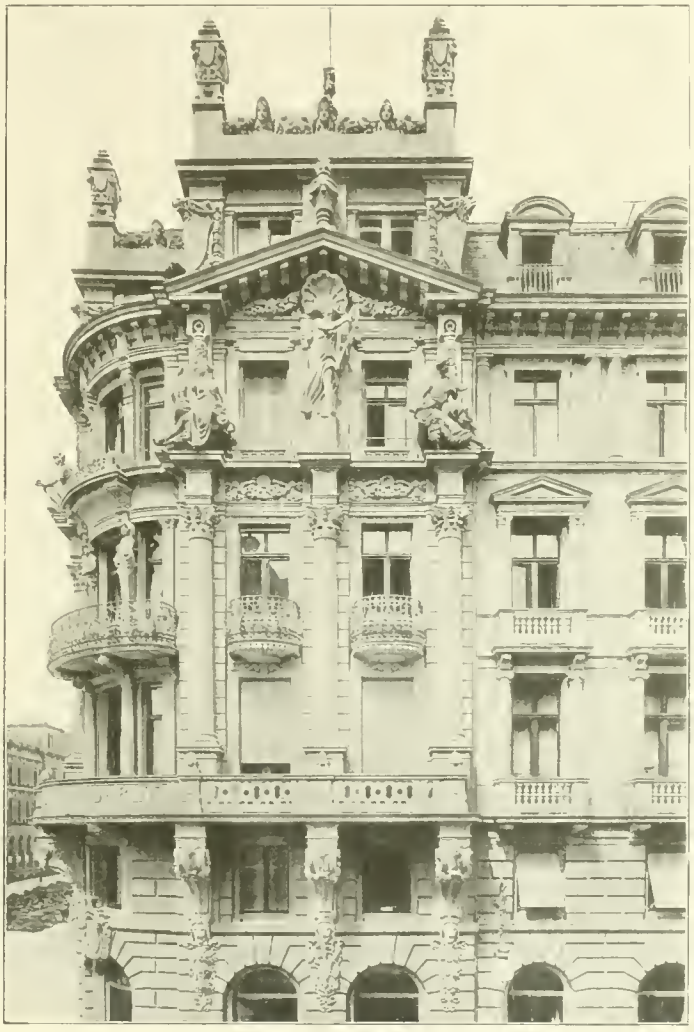
drücklicher Anschauung bringen wie das Wachstum unserer modernen Großstädte. Baugeschichtliche Monographien, wie sie z. B. als Festgaben für die in den betreffenden Städten tagenden Versammlungen der deutschen Architekten und Ingenieure entstanden, sind wichtige Beiträge zur deutschen Bau- und Kulturgeschichte. Nicht eine solche Monographie von auch nur annähernder Vollständigkeit sollen die nachfolgenden Seiten bringen. Im Rahmen dieser ganzen Schrift kann es sich nur darum handeln, einen Begriff davon zu geben, wie das heutige Stuttgart am allgemeinen deutschen Bauschaffen der Gegenwart teilnimmt, und anzudeuten, wie dieser Anteil bestimmt wird durch die örtlichen Bedingungen baugeschichtlicher und landschaftlicher Art. Nur eine Skizze also wird hier geboten, und von der Skizze wird niemand, der sich einen Begriff machen kann von der immer breiteren Entfaltung der Bautätigkeit in Stuttgart, von der stets wachsenden Zahl hier wirkender Architekten, die Vollständigkeit eines ausgeführten Bildes verlangen, für das an dieser Stelle weder der Raum noch der rechte Ort wäre. Auch die relativ zahlreichen Abbildungen bedeuten natürlich nur eine verschwindend kleine Auslese aus dem,

Hubert Netzer, Narzissbrunnen in München

was im Bilde vorgeführt zu werden verdiente; sie sollen vor allem die Mannigfaltigkeit der Aufgaben, die an den modernen Architekten herantreten, und seine Fähigkeit, sie künstlerisch zu lösen, illustrieren helfen.

* * *

Mit ein paar Zahlen läßt sich das rasche Wachstum Stuttgarts bezeichnen: Vor etwa hundert Jahren, beim Regierungsantritt König Wilhelms I., war es eine Stadt von einigen 20000 Einwohnern; 1864, als König Karl den Thron besteigt, sind es etwa 70000, und diese Zahl hob sich in den 27 Jahren seiner Regierungszeit gerade auf das Doppelte. Heute, nach der Einverleibung von Cannstatt, Untertürkheim, Degerloch usw., hat Groß-Stuttgart gegen 300000 Einwohner. Aber ehe die neue Großstadt den Weg aus dem engen Nesenbachtal ins weite Neckartal fand, wo sie sich ungehemmt ausbreiten kann, ist sie an den steilen Hängen der Höhenzüge emporgeklommen, die sie von Ost und West einfassen, hat ihr Straßennetz über die von jenen Höhen in die Talsohle vorgeschobenen Hügel, über all die kleinen Täler und Schluchten des merkwürdig reich gegliederten Geländes hingebreitet. So kann sich keine andere deutsche Großstadt an Eigenart und Anmut der Lage mit Stuttgart vergleichen; aber freilich für eine werdende Großstadt hat diese Lage sehr viel Ungünstiges. Einen noch traulicheren, bildmäßigeren Anblick als heute bot gewiß die Stadt, als sie noch herzogliche Residenz war, oder in den ersten Zeiten ihrer Würde als Königssitz: die beherrschende Gruppe der fürstlichen Bauten, von ihr überragt und bewacht das Gassen- und Dächergewimmel der Altstadt, dem sich nach Süden und Westen zwei bescheidene kleine Vorstädte vorlagerten, die westliche, mit dem stolzen Bei-



C. Weigle, Hotel Marquardt, Eckdetail

namen die „Reiche", auffallend durch die ganz schematische Anlage ihrer Häuserquadrate. Die neuen Teile diesem alten Kern organisch anzugliedern, die notwendig werdende Bebauung der Talwände so zu führen, daß die Baulinien sich möglichst natürlich und zwanglos dem Gelände anschmiegten und so unter Erfüllung der praktischen Forderungen zugleich geschlossene malerische Straßenbilder geschaffen würden — das wäre eine wundervolle Aufgabe für die Städtebaukunst gewesen. Aber gerade in den Jahrzehnten, als die Aufgabe gestellt wurde, war in Deutschland alle Tradition und jede tiefere Erkenntnis der Städtebaukunst verloren gegangen. Wie Etzels Neue Weinsteige, dies Meisterwerk schöner, naturgemäßer Straßenführung, innerhalb der Stadt keine Nachahmung fand, so scheint die köstliche Anlage des neuen Schloßplatzes, die wir Leins und Hackländer verdanken, mehr ein glücklicher Fund, ein genialer Einfall zu sein als die Frucht tiefer künstlerischer Einsicht. Denn dieselbe Zeit, die diesen Platz schuf und die neben ihm die älteren, nicht minder wertvollen Vorbilder des Marktplatzes und des Alten Schloßplatzes mit dem Schillerdenkmal hatte, verzettelte die Möglichkeit zur Schaffung einer neuen monumentalen Forumbildung in so bedauerlicher Weise, wie wir es heute in der Gegend um Hegelplatz und Gewerbehalle sehen. Derselbe natur- und kunstverlassene Geist hat auf dem Reißbrett die schönen geraden

L. Eisenlohr, Schillermuseum in Marbach

Linien der Stadterweiterung gezogen, die in der unebenen Wirklichkeit die zerrissenen Kreuzungspunkte, die allzu steil ansteigenden oder die künstlich geebneten, den Blick des Passanten ins leere Nichts führenden Straßen verschuldeten, unter denen das Stadtbild Stuttgarts an so vielen Stellen leidet. Und dazu kamen unselige baupolizeiliche Vorschriften im Verein mit sogenannt praktischen Rücksichten, die z. B. die Dächer — die Dächer einer Stadt, die dazu bestimmt scheint, von der Höhe betrachtet zu werden — verkrüppeln

ließen, mit dem Zwang des Dreimeter-Bauwiches jede geschlossene Wirkung des Straßenbildes unmöglich machten und damit überhaupt den Sinn für einheitliche monumentale Baugestaltung auf Jahrzehnte unterbanden.

Es bedeutet keine Herabsetzung Stuttgarts, von alldem zu sprechen. Denn die Einsichtslosigkeit war in ganz Deutschland die gleiche, nur daß sie nicht überall so viel Schönes zu verderben oder im Keime zu ersticken fand, und wie

L. Eisenlohr, Papierfabrik Scheufelen, Oberlenningen

anderswo ist es ja jetzt auch in Stuttgart besser geworden. Außerdem aber besaß Stuttgart seit den Tagen, die das Alte Schloß und das Lusthaus entstehen sahen, tüchtige, zum Teil geniale Baumeister und eine schlichte, aber gesunde Tradition auch im einfachen bürgerlichen Bau, der durchaus nicht die Verachtung verdiente, mit der man ihn zu betrachten anfing, als sich auf Befehl des ersten Königs die Wendung vom Fachwerk- zum Steinbau vollzog. Noch heute zeigt, auch außer den Bauten an der Westseite des Marktplatzes, gar manches breit und hoch aufragende Giebelhaus, daß diese gut bürgerliche, altschwäbische Architektur sogar monumentaler Wirkungen fähig war, und noch manche alte Gassen und winklige Plätzchen bewahren den malerischen und Stimmungsreiz einer Vergangenheit, die freilich von dem Verlangen der Gegenwart nach Luft und Licht, nach Weiträumigkeit und Hygiene noch nichts wußte. Das Werk „Alt-Stuttgarts Baukunst" von Lambert und Stahl gewährt einen eindrucksreichen Überblick über diese anspruchslos bürgerliche Kunst, die, bei allem Festhalten am Überkommenen, Heimatlichen, doch mit der Zeit weiterzuschreiten, neue Anregungen aufzunehmen und sich anzupassen verstand, so daß die allgemeine Bauentwicklung von der Renaissance über Barock und Rokoko bis zum Klassizismus des Louis XVI. und bis zum Biedermeierstil sich in

diesem still gleitenden Nebenfluß deutlich, wenn auch gedämpft widerspiegelt: von den Tagen Georg Beers und Heinrich Schickhardts bis auf die des Erbauers von Hohenheim, R. F. H. Fischer, und der schon überwiegend dem 19. Jahrhundert angehörenden Thouret, Groß, Gaab, Barth usw. Der Mann, der durch langes Leben und reiches Schaffen die Brücke von den ersten Jahrzehnten fast bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts schlug, ist Chr. Fr. Leins. In seiner baukünstlerischen Physiognomie weist er nicht mehr jene Einheitlichkeit auf, die auch noch die spätesten der Klassizisten, am meisten vielleicht den trefflichen G. Barth, auszeichnet. Als Leins selbständig zu schaffen begann, hatte der Eklektizismus, das Bauen nach älteren, willkürlich gewählten Stil-

L. Eisenlohr und O. Pfennig, Kurgartenhotel in Friedrichshafen

vorbildern, schon auf der ganzen Linie gesiegt, war er selbst doch Schüler Zanths, der die maurische Wilhelma baute, und entstand etwa gleichzeitig mit seinen eignen ersten, noch klassizistischen Werken das Münzgebäude (von Groß entworfen) in dem romanischen Stil des Münchener Gärtner, und gar ein venezianischer Palazzo (von Gaab), in dessen Nähe später Leins sich sein eigenes Haus, das spätere Palais Weimar (jetzt Urach) errichtete. Die anmutige Villa Berg in Formen der italienischen Renaissance, der Königsbau, dessen in sich unversöhnbare Doppelbestimmung zum Basar und zum Saalbau er hinter der glänzenden Kulisse einer antiken Säulenhalle verbarg, die gotische Johanneskirche, für ihre bescheidenen Dimensionen im Äußern viel zu reich gegliedert und geschmückt — man braucht nur diese drei Bauten nebeneinander zu nennen, um festzustellen, daß Leins schon die ganze proteusartige Verwandlungs-

Kniende

fähigkeit des modernen Stilarchitekten, dabei aber, wie all seine Zeitgenossen, noch nicht jene intimsten Kenntnisse der alten Stile sich angeeignet hatte, die erst die methodische Kunstwissenschaft erschloß. Dennoch blieb ihm, trotz dem Zuviel der Johanneskirche, über die man den köstlichen Kirchturm von Möhringen a. F. nicht vergessen darf, der Sinn fürs Liebenswürdige, Schlichte. Als älterer Mann hat er noch die Epidemie der neuen deutschen Renaissance erlebt, die alles Bedenkliche des historischen Vorbildes unbedenklich aufnahm und übertrieb, und in seinen letzten Jahren sah er auch noch den prunkvollen, schweren Dekorationsstil, den Wallot mit dem Reichstagsgebäude inaugurierte, bis in sein geliebtes Stuttgart vordringen. Er durchschaute mit kühlem Blick das Übersteigerte und darum Unhaltbare dieser Richtungen und erhoffte von der Zukunft, die er nicht mehr erleben sollte, daß ,,die da und dort zum Vorschein kommende Überschwenglichkeit der Bauten im Geschmacke der deutschen Renaissance ruhigeren und ernsteren Formen wieder den Platz räumen werde". Jedenfalls hat er durch seine Lehrtätigkeit wie durch sein praktisches Schaffen dazu beigetragen, daß die Stuttgarter Bauweise, soweit sie künstlerischen Intentionen folgte, sich viel von dem sympathischen und soliden Wesen erhielt, das ihn selbst charakterisiert.

U. Pohlhammer, Nikolauskirche in Stuttgart

A. Koch, Portal in der Erzabtei Beuron

Es ist ganz bezeichnend, daß ein moderner Bautypus, der sich in

Lambert & Stahl, Haus der Ersten Kammer in Stuttgart
aus: „Architektur des XX. Jahrhunderts", Berlin, Wasmuth & Co.

anderen Städten zum eigentlichen Vertreter des Protzentums in der Architektur herauswuchs: das Bankgebäude, in Stuttgart sich Maß und Reserve bewahrt hat, von dem vornehm kühlen Haus der Reichsbank, das Egle und Beyer in italienischer Renaissance erbauten, aus den siebziger Jahren, bis zu den neuesten Werken dieser Kategorie, z. B. Stahl & Federer, Kreditverein, die von L. Eisenlohr unter Mitwirkung von O. Pfennig errichtet wurden, und die bei sehr sparsamem Schmuck ihre repräsentative Wirkung vor allem durch die ruhige Gliederung und den streng betonten Steincharakter der klassizistisch gehaltenen Fassaden erzielen. Als eine Ausnahme fast, die aber doch die Grenze noch nicht überschreitet, erscheint Gnauths Vereinsbank (1884) mit ihren übergroßen Masken und Karyatiden. Es kündigt sich hier der pathetische Überschwang an, der in Neckelmanns Landesgewerbemuseum (vollendet 1896) aufs lauteste durchbrach. Starkes, aber ungezügeltes Temperament, reiche Erfindung, die sich freilich mehr aus der Überfülle der Vorbilder als aus eigenstem innerem Schauen speist, kennzeichnen diesen Bau, der für Stuttgart in gewissem Sinne verhängnisvoll werden sollte. Mit seiner sich in unaufhörlichem Fortissimo ergehenden Formensprache hat er dem Publikum ganz falsche Begriffe von den Mitteln und Wirkungen monumentaler, repräsentativer Architektur beigebracht. Durch die großen Abmessungen der einzelnen Bauglieder sollte das Bauwerk stark und wuchtig, durch die gleichmäßig alles bedeckende Verschwendung des plastischen Schmucks sollte es lebhaft und reich wirken. Die Fachleute sind dieser stürmischen Eloquenz nie ganz erlegen, desto mehr die Laien, die wohl

Lambert & Stahl, Haus der Ersten Kammer (Korridor)
aus: „Architektur des XX. Jahrhunderts", Berlin, Wasmuth & Co.

Th. Fischer, Schule an der Heusteigstraße in Stuttgart

auch anfangs Bedenken hatten, dann aber dem „ungünstigen Platz" die Schuld an allem gaben, was ihnen nicht behagen wollte. Aus den geringschätzigen Urteilen, die man über ältere einfache Bauten, wie die Alte Akademie, und über das jüngste der monumentalen Werke in Stuttgart, Theodor Fischers Kunstgebäude, oft genug fällen hören kann, klingt ein Geschmack heraus, der sich, bewußt oder unbewußt, an der Architektur des Landesgewerbemuseums gebildet, d. h. verbildet hat. Es ist ein wechselvoller und interessanter Abschnitt der modernen Entwicklung, den in Stuttgart das Landesgewerbemuseum und das Kunstgebäude als Endpunkte bezeichnen: der Entwicklung von der dekorativen zur sachlichen Bauweise, wie sie vielleicht am kürzesten zu benennen wäre. Mit solch knappen Formulierungen ist freilich immer die Gefahr verbunden, ungerecht zu sein oder mißverstanden zu werden. Man muß sich eben gegenwärtig halten, daß mit ihnen zunächst nur die Gesamttendenzen charakterisiert, nicht Einzelleistungen abgeschätzt werden sollen. Unter der Vorherrschaft der dekorativen Richtung, der historisierenden Stilarchitektur sind natürlich auch sachlich tüchtige Werke in Fülle geschaffen worden; und die Sachlichkeit, die wir heute erstreben, schließt anmutigen Schmuck und festliche Pracht nicht aus. Das Unsachliche jener heute — hoffentlich für immer — überwundenen Epoche aber lag im wesentlichen darin, daß man den Baugedanken nicht aus der Bauaufgabe selbst entwickelte, sondern aus den Schatzkammern der alten Stile diejenige Form hervorsuchte, die für den betreffenden Zweck die entsprechendste, am leichtesten dem heutigen Bedürfnis anzupassende schien. In diesem Sinne war die Architektur zur Dekorationskunst geworden und blieb es, bis, Hand in Hand wirkend, die fortschreitende geschichtlich-ästhetische Einsicht und das immer stärkere praktische Bedürfnis sie wieder als das erkennen lehrten, was sie wirklich ist: Raumkunst. In dem Wort Raum ist das Tiefste und Höchste der Architektur beschlossen; Räume zu schaffen, ist ihre ursprüngliche und ewige praktische Aufgabe; Raum zu gestalten ihr künstlerisches Wesen.

Mit dieser Erkenntnis ist der Bann der historischen Stile gebrochen. Wie der Dichter, dem die Sprache das lebende Kleid der Dinge und innerlich erlebter Besitz ist, altes, vergessenes Sprachgut wieder hervorholt, ohne zu altertümeln, Neues gestaltet, nicht weil es noch nie dagewesen, sondern weil es in ihm da war und erwuchs, so unbefangen steht nun der schöpferische Baukünstler den überlieferten architektonischen Formen gegenüber. Er wird sich ihrer bedienen, je nachdem er sie als raumbildende und stimmungschaffende Faktoren gebrauchen kann; aber er wird sich von ihnen nicht mehr unter das Joch einer sogenannten Stilrichtigkeit beugen lassen, sondern sie mit Neuem, von ihm selbst oder seiner Zeit Gefundenem in einer höher gefaßten Richtigkeit, der Harmonie des Ganzen, die ihm vorschwebt, vermählen und darin aufgehen lassen.

* * *

So anziehend und lehrreich es ist, diese Entwicklung, die in ihren Hauptlinien überall in Deutschland, hier schneller, dort langsamer, den gleichen Verlauf nimmt und nehmen muß, in den Straßen und der Umgebung Stuttgarts wie weiter draußen in Städten und Dörfern des Königreichs an Einzelbauten und architektonischen Gesamtbildern sich anschaulich zu machen, so schwer dürfte es sein, die so gewonnene Anschauung heute schon in knapper schriftlicher Darstellung zu fixieren. Nicht nur, daß wir den Dingen noch zu nahe stehen, um mit voller Sicherheit das Wichtige, Bleibende vom minder Wesentlichen und Vergänglichen unterscheiden zu können; nicht nur, daß uns manchmal jener starke psychologische Zwang: der Undank der Gegenwart gegen die unmittelbar vorausgehende Generation, unbewußt den Blick trüben mag — im Bauwesen selbst und ganz besonders im modernen Bauwesen liegt ein gewichtiges Moment, das die Aufgabe erschwert. Daraus, daß die Architektur im Grunde angewandte Kunst, Zweckkunst ist, folgt, daß sie weit weniger persönliche Kunst ist als Malerei und Plastik. Vielleicht gibt es kein einziges Bauwerk, in dem der Architekt nicht ein Stück seiner ursprünglichen Absicht — und damit wohl auch ein Stück seiner Persönlichkeit — dem praktischen Zweck oder gar nur einem besserwisserischen Laieneinfall des Bauherrn opfern mußte. Aber auch sein ganzes Schaffen wird von den materiellen Verhältnissen, den technischen Fortschritten,

Th. Fischer, Schule in Höfen

den geistigen Strömungen der Zeit meist noch stärker bedingt als durch die inneren Faktoren seiner Entwicklung; und wieder, wo diese dank einer günstigen Fügung mit dem Verlauf der allgemeinen Kulturideen und -forderungen in engem und harmonischem Zusammenhange bleibt, geht sein Ich, gewissermaßen anonym werdend, in dem Ganzen seiner Umwelt unter. So ist die Zahl der Architekten, die allen Phasen der Entwicklung in den letzten Jahrzehnten gefolgt sind, nicht gering, und es sind oft nicht die schlechtesten, die zu dieser Zahl gehören. Besonders gefördert wird aber dieser unpersönliche Zug durch die Intensität und Ausdehnung des heutigen Baubetriebs. Die Zahl und Mannigfaltigkeit der Aufträge, das Ineinandergreifen des Technischen und Künstlerischen, die geschäftliche Kompliziertheit der Verhältnisse machen oft den festen Zusammenschluß mehrerer Architekten zu einer Firma oder mehr gelegentliches Zusammenarbeiten zu einem bestimmten Zweck notwendig. Oder ein vielbeschäftigter Künstler umgibt sich mit einem ganzen Stab junger Fachgenossen, die nicht nur die eigentlichen Hilfsarbeiten auszuführen haben, sondern sehr oft auch zur künstlerischen Mitwirkung herangezogen werden. — Aus all diesen Gründen kann ein Stück moderner Baugeschichte nicht in dem strengen und eigentlichen Sinn wie andere Kapitel der Kunstgeschichte Individualitäten schildern und analysieren; und dem Blick, der nach Richtpunkten in diesem Werdegang sucht, stellen sich markante Werke, in denen zu verschiedenen Zeiten und auf verschiedene Weise die Lösung der gleichen Aufgaben versucht wurde, zunächst als Illustrationen des allgemeinen Bauwillens und -geschmackes, erst in zweiter Linie als Dokumente für die Entwicklung der einzelnen Architekten dar.

Th. Fischer, Erker am Haus Zeller in Stuttgart

Was der Stuttgarter Architektur immer eine gewisse, über das Lokale hinausgehende Bedeutung, einen festen Rückhalt gegeben hat, war neben und über der Stellung der Haupt- und Residenzstadt der Zusammenhang des praktischen Bau-

wesens mit der Technischen Hochschule (1829 als Gewerbeschule gegründet, 1840 zur Polytechnischen Schule, 1862 zur Hochschule erweitert). An ihr hat zum Beispiel Leins viele Jahrzehnte lang als Lehrer gewirkt und hat neben sich eine neue Generation von Professoren heranwachsen sehen, die zum Teil seine Schüler gewesen waren. Unter den heute noch lebenden Leinsschülern seien als die ältesten besonders Conrad Dollinger und Robert Reinhardt genannt. Der erstere hat sich im Stadtbild mit der vieltürmigen Garnisonskirche und der kleineren, mit ungünstigstem Terrain sich klug abfindenden Friedenskirche, beide in romanischem Stil, eingetragen und außer durch viele andere Bauschöpfungen sich besonders verdient gemacht durch Aufnahme und Rekonstruktion alter schwäbischer Architekturgebilde von geschichtlichem und rein künstlerischem Wert. Reinhardt hat u. a. das Marienhospital und die von Jobstsche Gedächtniskirche gebaut, die in der Verwendung der stilistischen Mittel der Gotik auf ihre Lage (sie bildet die Ecke eines Straßenblocks, der nur die Hauptfassade und eine Längsseite frei hervortreten läßt) mit richtigem Takt abgestimmt ist. Als Gelehrter beschäftigt sich Reinhardt ebenso intensiv wie erfolgreich mit Forschungen über den antiken Tempelbau.

Th. Fischer, Haus Wilbrandt in Tübingen

Während Dollinger und Reinhardt jetzt im Ruhestand leben, wirkt ein anderer Leinsschüler, P. Lauser, zugleich Schüler der beiden eben Genannten, noch heute an der Hochschule als Lehrer für Ornamentik; außer in eigenartigen Studien über antike Bauschmuckformen hat er sich praktisch betätigt als künstlerischer Berater des Hüttenwerks Wasseralfingen und durch Privathausbauten in der reiche Verzierung liebenden Art der späteren Leinsschule, für

die wir als ein gefälliges und bekanntes Beispiel in unseren Abbildungen das Eckdetail vom Neubau des Hotels Marquardt, einer Arbeit C. Weigles (damals in Firma Eisenlohr & Weigle) geben. Im übrigen kann man wohl sagen, daß fast die ganze ältere Architektengeneration Stuttgarts entweder direkt aus Leins' Schule hervorgegangen oder doch aus dem Boden, den diese schuf, erwachsen ist.

Gar manche der älteren Leinsschüler, wie z. B. Heinrich Dolmetsch, der Erbauer der in frei behandeltem romanischem Stil erbauten Markuskirche, sind ihrem Lehrer schon im Tode nachgefolgt; aber eine stattliche Zahl steht noch in voller Rüstigkeit an der Arbeit und hat es ganz im Sinne ihres Meisters verstanden, mit der Zeit Schritt zu halten. Zu den Vertretern dieser Generation, die ihrem Lebensalter nach etwa in die fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts zurückreicht, gehören zum Beispiel auch C. Weigle und L. Eisenlohr, A. Knoblauch, A. Lambert, W. Scholter, U. Pohlhammer, J. Cades. Die beiden an erster Stelle Genannten waren viele Jahrzehnte lang in einer Firma vereinigt, wobei sich jedoch jeder von ihnen die Selbständigkeit im eigentlich Künstlerischen wahrte. Von Weigles Arbeiten wurde schon der Anbau des Hotels Marquardt (der ältere Teil stammt von Beyer) als Beispiel für die reiche dekorative Art der neunziger Jahre genannt. Zahlreiche Stadthäuser (z. B. das der Schwanenapotheke), Villen und Schlösser (wie das von Nußdorf) verzeichnet die Liste seiner Arbeiten, neben Gebäuden, die öffentlichen Zwecken dienen: dem stattlichen Haus der Lebensversicherungs- und Ersparnisbank, der in leichtem, zierlichem Stil gehaltenen Volksbibliothek mit dem in Stuttgart ungewöhnlichen Schmuck eines Dachgartens; dem besonders im Innern reich ausgestatteten Finanzministerium; dem Kgl. Interimstheater, das nach dem Brand des alten Hoftheaters 1902 in wenigen Monaten erstellt wurde und nun, nachdem es ein Jahrzehnt seine Aufgabe als Platzhalter aufs beste erfüllt hat, wieder verschwindet. Bald den, bald jenen Stil nach Zeitgeschmack und Bedarf der Aufgabe freier oder strenger anwendend, hat Weigle zum Beispiel des romanischen Stils sich mit viel Glück in der schönen Friedhofanlage von Göppingen bedient. — Auch in Ludwig Eisenlohrs Arbeiten aus den Jahren der gemeinsamen Tätigkeit mit C. Weigle läßt sich die Wandlung der Anschauungen und Forderungen des Geschmacks wie der Praxis jener Dezennien gut ablesen: das Landhaus Gießler (1896), die schön geschlossene Knospstraße,

Th. Fischer, Wirtshaus in Gmindersdorf

Th. Fischer, Erlöserkirche in Stuttgart

die Villen Simolin (1903) und Rosenfeld, das Wohnhaus Leicht in Vaihingen a. F. (1903/04) bezeichnen den Weg von der deutschen Renaissance über das sogenannte bürgerliche Barock zum Klassizismus. Das Marbacher Schillermuseum (1901/02) ist wohl einer der ersten bedeutenderen Bauten, die mit Bewußtsein und eindringendem Verständnis auch praktisch wieder an die Architektur der Zeit des Herzogs Karl anknüpfen — wenn irgendwo, war hier die Wahl des historischen Vorbilds durch die geistige Bestimmung des Gebäudes gerechtfertigt, wurde aber auch dessen praktischen Anforderungen vortrefflich angepaßt. Wie hier an die fürstliche, so knüpfte Eisenlohr in seinen Rathausbauten für Vaihingen a. F. (1906/07) und Feuerbach (1908/09) an die volkstümliche Bautradition der schwäbischen Vergangenheit mit Glück an. Beide Male bildet das Haus mit seinen im rechten Winkel aufeinanderstoßenden Flügeln eine Ecke des Platzes, der hübsche Brunnen und die Freitreppe führen den typischen Schmuck des alten deutschen Rathauses ohne aufdringliche Altertümelei ins Leben der Gegenwart zurück. Mit demselben sicheren Geschmack behandelt der Architekt aber auch spezifisch moderne Aufgaben: das große Geschäftshaus Breuninger (1901/02 und 1907/08), das sich nur allzu eng in seinen Altstadtwinkel hineindrücken muß; das vornehme Ausstellungshaus der Möbelfabrik Epple & Ege (1907/08), die schmale Fassade ganz auf durchgehende Vertikalen gestellt; die schon früher erwähnten Banken und die Baulichkeiten der Papierfabrik Scheufelen

Jakob Brüllmann, Bildhauerarbeiten an Theodor Fischers Gustav-Siegle-Haus in Stuttgart

in Oberlenningen, bei denen der Baumeister in vorbildlicher Weise differenzierte: die Beamten- und Arbeiterwohnungen in ländlichem Stil, anheimelnd und behaglich; die eigentliche Fabrik streng sachlich und, unter völligem Verzicht auf die sonst so beliebten, unorganisch dem Nutzbau aufgeklebten Schmuckteile in Haustein, zu künstlerischer Wirkung erhoben allein durch die guten, großzügigen Verhältnisse in den bedeutenden Abmessungen und durch die kräftige Betonung der Vertikale. — In den letzten Jahren, in gemeinsamer Arbeit mit dem Fischerschüler O. Pfennig, entstanden u. a. das Kurgartenhotel in Friedrichshafen, durchaus in der vornehmen Einfachheit unaufdringlichen Komforts gehalten, die heute für Gasthöfe ersten Ranges verlangt wird; das Gymnasium in Cannstatt, in ernstem, doch nicht kühlem Klassizismus; der Konzertsaal des Kgl. Konservatoriums in Stuttgart, dessen klare, ruhige Linienführung mit Recht darauf verzichtet, sich der überreichen französischen Renaissance des Hauptgebäudes anzupassen; die der Vollendung entgegengehende Heilandskirche nahe der Villa Berg, dem einstigen Wohnsitz der Stifterin, Herzogin Wera, auf deren Wunsch das nicht sehr umfangreiche Gotteshaus in französisch - romanischem Stil ausgeführt wurde; ein großes Geschäftshaus in Ulm. Die alte Reichsstadt hat seit vorigem Jahr noch ein andres, von Eisenlohr allein entworfenes Werk aufzuweisen: die Donaubrücke nach Neu-Ulm hinüber, die in ihrer monumentalen Stattlichkeit so recht zum Ausdruck zu

Th. Fischer, Garnisonskirche in Ulm

bringen scheint, wie die Ulmer sich einer rühmlichen Vergangenheit und der Pflichten, die sie für die Gegenwart auferlegt, bewußt sind.

Ein Altersgenosse Eisenlohrs ist André Lambert, französischer Schweizer von Geburt, Schüler von Leins und Viollet le Duc. Die Firma Lambert & Stahl ist weit über Stuttgart hinaus bekannt geworden durch die von ihr herausgegebenen Tafelwerke (das Buch über Alt-Stuttgarts Baukunst wurde schon oben erwähnt); in Stuttgart selbst bleibt ihr Name mit mehreren großen Bauten wie dem Olgabau, dem Haus der Ersten Kammer und einer großen Reihe von Privatbauten verknüpft. Der französische Einschlag in Lamberts Wesen, der ihn nicht hindert, sich in die deutsche Architektur mit feinem Verständnis zu versenken, tritt in der Vorliebe für französisches Barock (Olgabau) und französischen Klassizismus hervor. Im Geiste dieses letzteren ist die repräsentative Erste Kammer, sind auch, mit stärkerer Betonung behaglicher Eleganz, Villen wie die des Dr. Stein gehalten. Gleich dem französischen Schweizer Lambert hat sich auch der Deutsch-Schweizer W. Scholter ganz in Stuttgart naturalisiert. Außer im Privatwohnbau hat

Th. Fischer, Gustav-Siegle-Haus in Stuttgart

Th. Fischer, Kunstgebäude in Stuttgart

er sich auch an einer ausgeprägt modernen Aufgabe der öffentlichen Baukunst betätigt: in dem Krematorium auf dem Stuttgarter Pragfriedhof, einem würdigen, maßvoll geschmückten Bau, der ohne laute Pathetik eine ernste Stimmung atmet.

Der gleichen Generation wie die eben Genannten gehören zwei Hauptvertreter des katholischen Kirchenbaus in Württemberg an: Ulrich Pohlhammer und Josef Cades. Pohlhammer, seit mehr als einem Vierteljahrhundert in Schwaben tätig, hat in dieser Zeit an sechzig Landkirchen (darunter zwei protestantische) errichtet, nicht nur in den traditionellen Kirchenbaustilen, Romanisch und Gotisch, sondern auch in Spätbarock, und immer bereit, auch moderne Formen mit der Überlieferung in Einklang zu bringen. In Stuttgart selbst hat er die kleine und freundliche Nikolauskirche (im Übergangsstil) gebaut, die sich mit einer ähnlich ungünstigen Situation wie Dollingers Friedenskirche abfinden mußte und statt des Turmes sich mit einem schlanken Dachreiter begnügt. Cades gibt in seinen Kirchenbauten dem romanischen Backsteinbau überwiegend den Vorzug, so in Stuttgart bei der Elisabeth-, in Cannstatt bei der Liebfrauenkirche, die durch die kräftige Gliederung der Massen, die gute Silhouette des Turmes bekunden, daß ihr Erbauer zu dem von ihm gewählten Stil in wirklicher Wahlverwandtschaft steht. — Jüngere Vertreter des katholischen Sakralbaues sind Edmund Capitain, der sich besonders auch der Erstellung von klösterlichen Anlagen widmet (mit Kinderschulen verbundene Schwestern-

häuser in Lautlingen, Bühlerzell u. a., Kirche und Ordenshaus für die Gesellschaft Jesu in Graz usw.), und August Koch, der vor allem die Einrichtung kirchlicher Innenräume pflegt; mit feinem Nachempfinden verwendet er dabei oft, wie in dem Saal für die Erzabtei Beuron, die strengen, edlen Formen frühchristlicher Kunst. — Dem Stand der katholischen Kirchenbaukunst in Württemberg im allgemeinen kommt es sicherlich zugute, daß der Bischof von Rottenburg, Dr. von Keppler, ein Mann voll persönlichen regen Kunstsinns und kunsthistorischer Bildung ist, der dem Kirchenbau niemals allzu beengende Schranken ziehen würde. Immerhin wird das Verhältnis zu den historischen Stilen wohl noch auf lange hinaus für den katholischen Kirchenbau ein anderes bleiben als für den protestantischen. Wenn nun aber jener, durch innere und äußere Gründe enger an die Tradition gebunden, mit den von dieser dargebotenen Schätzen in wirklich architektonischem, d. h. raumkünstlerischem Sinn schaltet, wird er ebenso — nicht mehr und nicht minder — wahrhaft sach- und zeitgemäß schaffen wie der protestantische Kirchenbau, wenn dieser sich ehrlich zu der größeren Schlichtheit und Schmucklosigkeit seines Kultus bekennt und diesen Geist sich seinen Körper bauen läßt in wachsender Unabhängigkeit von den mittelalterlichen Formen. Jedenfalls ist für den protestantischen Kirchenbau die Emanzipation von der Vormundschaft der früheren Stile eine äußerst wichtige Tatsache; er ist heute, besonders auch in Württemberg, in ein neues Stadium eingetreten, das mit den Daten dieser Entwicklung in enger Beziehung steht. Und so dürfen wir uns von hier aus dem Neuen zuwenden, das mit voller Entschiedenheit etwa seit Anfang des Jahrhunderts auch in unseren engeren Landesgrenzen sich Bahn brach und hier nicht minder gründlich wie im übrigen Deutschland durchgedrungen ist.

W. Weigel, Gesellschaftsraum im Kunstgebäude in Stuttgart

* * *

Wieviel es für die Architektur Stuttgarts bedeutet, daß die Stadt der Sitz einer Technischen Hochschule ist, das sollte sich aufs neue besonders klar bei der Berufung Theodor Fischers erweisen. Als Nachfolger Neckelmanns trat Fischer, bis dahin Bauamtmann der Stadt München, 1901 in den Lehrkörper der Stuttgarter Hochschule ein. Bis 1908 hat er hier gewirkt, um dann wieder nach München zurückzukehren. In den Jahren seiner Stuttgarter Wirksam-

keit vollzog sich der entschiedene Anschluß der Stuttgarter Baukunst an den neuen Geist besonnenen Fortschritts und innerer Sammlung, der um die Jahrhundertwende, im wesentlichen von München ausgehend, sich in ganz Deutschland auszubreiten begann. Durch seine Lehrtätigkeit wie durch seine Werke, die er während seiner Stuttgarter Zeit innerhalb und außerhalb der württembergischen Grenzen und auch noch nach der Rückkehr nach München im Schwabenland ausführte, hat Fischer viel dazu beigetragen, daß jener Anschluß sich so rasch, mit klarer Orientierung und gründlich eingreifend vollzog. Er hat sich damit ein dauerndes Heimatrecht in Schwaben und in der schwäbischen Kunstgeschichte erworben. Das ist aber nur darum möglich geworden, weil sein Wesen der schwäbischen Art und speziell der volkstümlichen Bau-

A. Knoblauch, Schule in Auingen

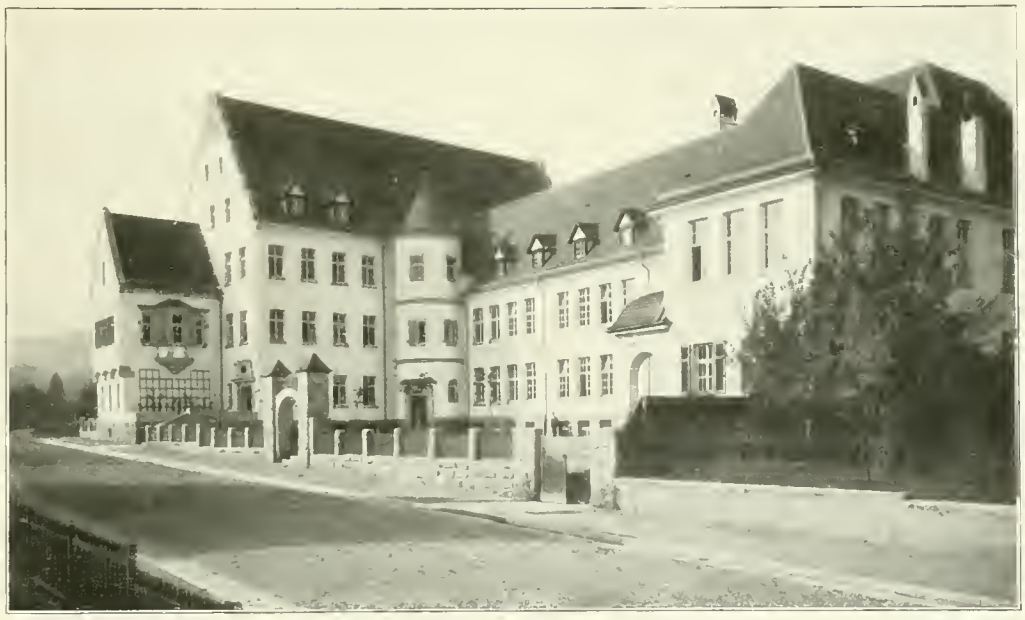
gesinnung des kleinen, aber von reicher und mannigfacher Kulturüberlieferung durchdrungenen Landes innerlichst verwandt war. Den Sohn der alten fränkischen Reichsstadt Schweinfurt, die nicht bloß in dem prächtigen Rathaus noch Spuren und Erinnerungen ihrer Vergangenheit trägt, mußte der klassische Boden alten Reichsstadtwesens von vornherein heimisch und vertraut anmuten, um so mehr, als es gerade die Sprache der Architektur ist, in der uns diese Städte am schönsten und eindringlichsten von ihrer Geschichte erzählen. Für sein wohlbedachtes Streben, zunächst vor allem die bürgerliche Baukunst wieder auf die Grundlage gesunder Volkstümlichkeit, ruhigen, wahrheitliebenden Selbstbewußtseins stellen zu helfen, fand Fischer in Schwaben und auch speziell in Stuttgart günstigere Vorbedingungen an den alten Architekturdenkmälern als in München, dessen heimatlicher Privatbau im Gegensatz zu den prächtigen Werken vornehmer Barock- und Rokokokunst in früheren Jahrhunderten keine

hohe Stufe erreicht hatte. Das schwäbische Giebelhaus, Straßenanlagen und Stadtbilder — in allem traf er auf Grundbestandteile seines eignen künstlerischen Wollens. Es muß aber gerade in diesem Zusammenhang betont werden, daß dies Wollen mit dem oft mißbrauchten und darum verdächtig gewordenen Wort „Heimatkunst" auch nicht annähernd umschrieben oder erschöpfend bezeichnet werden kann. Wer sich die Mühe nimmt, sich von den Arbeiten

Klatte & Weigle, Schule in Bernhausen

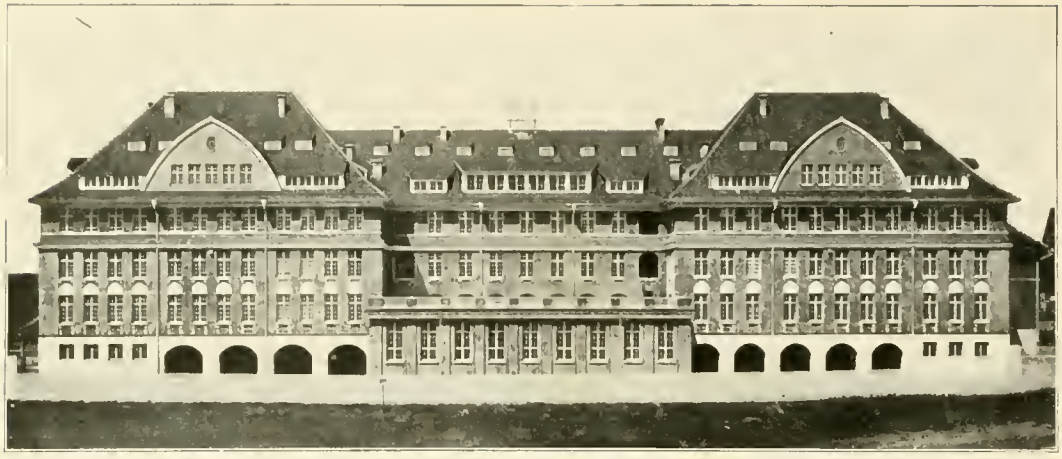
Fischers aus den bildlichen Veröffentlichungen eine zusammenfassende Anschauung, einen allgemeinen Überblick zu verschaffen, der muß, wenn er überhaupt für Architektonisches Blick hat und wenn ihm der Blick nicht durch Unsachliches getrübt ist, bald erkennen, daß hinter und über den jeweils wechselnden Formen, durch die Fischer die Beziehung seiner Bauten zu ihrer Umwelt und deren örtlichen und geschichtlichen Überlieferungen knüpft, ein fester, einheitlicher Formwille von einer fast abstrakten Klarheit und Bestimmtheit steht, dem es zunächst und vor allem um die ursprünglichsten, wesentlichen und unvergänglichen Elemente baukünstlerischen Schaffens zu tun ist. Das Bauwerk als dreidimensionales Gebilde durch die Verteilung der kubischen Massen, durch die Richtung der Flächen gegeneinander und ihre harmonische Binnengliederung, durch großen Umriß, Gleichgewicht der Maße zu einer lebendigen, zugleich anregenden und beruhigenden Bildvorstellung fürs Auge zu gestalten, dies etwa ist die künstlerische Tendenz Fischers in allgemeinster Formulierung. Aus der streng sachlichen Erfassung des praktischen Zwecks und aus der Rücksicht auf die architektonische und landschaftliche Umgebung erwachsen die Grundlinien der baumeisterlichen Konzeption;

aus dem Streben, Massen und Flächen zu voller Wirkungsmöglichkeit sich ausleben zu lassen, ergibt sich die Notwendigkeit, auf allen rein äußerlich hinzugetanen Schmuck zu verzichten, nur die funktionell wichtigsten Bauteile, die an sich schon die Fläche unterbrechen, dekorativ zu betonen, desto stärkeren Nachdruck aber auf gute Proportionen zu legen, die so viel entscheidender sind für den ästhetischen Gesamteindruck als die reichste nachträgliche Dekoration. Monumentalität wird erreicht nicht durch große Abmessungen an sich, durch gleichmäßige Steigerung aller Bauglieder ins „Überlebensgroße", sondern gerade durch den Gegensatz zwischen den bescheidenen Abmessungen einzelner Teile und der Größe des Ganzen (Ulmer Garnisonskirche: der Bogen zwischen den beiden Türmen, unter der Glockenstube, würde nicht so gewaltig wirken, wenn nicht die fast lukenartig klein erscheinenden Fenster in den Türmen und die etwas größeren Öffnungen der Glockenstube sich als Maßstab darböten. Ähnlich wird die Wucht der breitgelagerten Fassade der Stuttgarter Heusteigschule veranschaulicht durch die relativ kleinen, zierlich gestalteten Korridorfenster im ersten und zweiten Stock des Mitteltrakts). Eindrucksvoller als durch strenge Symmetrie werden Baumassen gegliedert durch die Verbindung von symmetrischen und unsymmetrischen Teilen (Pfullinger Hallen: die dem Kon-



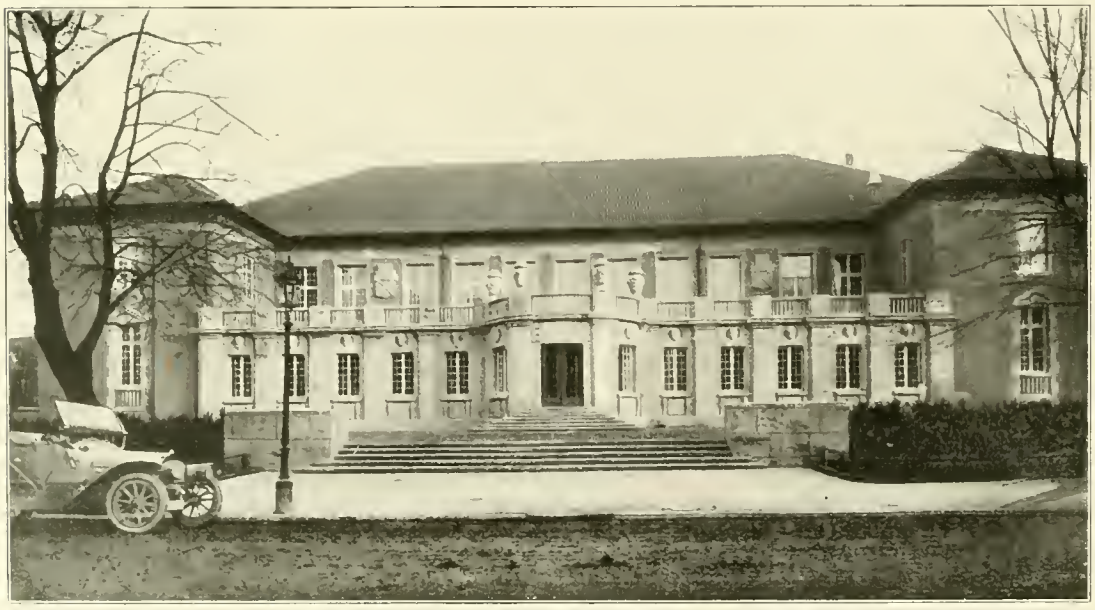
R. Dollinger, Neue Realschule in Schorndorf

zertsaal vorgelagerte Fassade symmetrisch, der Turnhallenflügel seitlich angefügt) oder durch Aufhebung der Symmetrie zugunsten eines freien Gleichgewichts (Heusteigschule: vorspringender Anbau am nördlichen, rücktretender am südlichen Flügel). Wie die Größe einer Mauerfläche durch wenige und kleine Öffnungen gesteigert wird, so wird sie innerlich belebt durch die Verteilung der Fenster, durch deren verschiedene Anzahl oder verschiedene Höhe in den einzelnen Stockwerken (Pfullinger Hallen, Konzertsaalfassade: ein dreifach gegliedertes Fenster im Giebelaufsatz, fünf große, fast quadratische Fenster

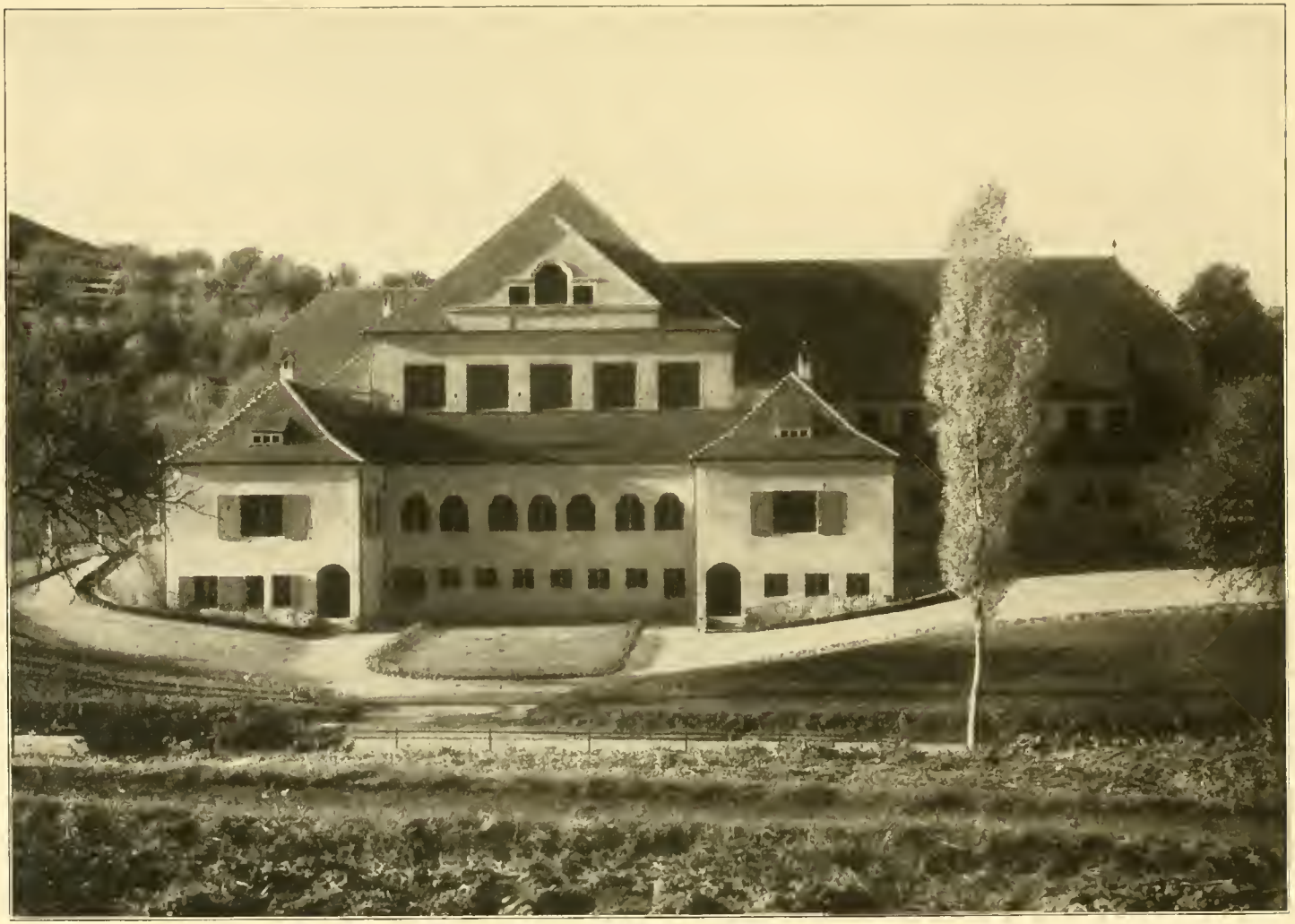


F. E. Scholer, Städtische Madchenschule in Göppingen

im Ober-, sieben kleinere mit Bogenabschluß im Haupt-, neun kleine im Untergeschoß. Gartenfassade des Hauses Wilbrandt in Tübingen: über den Wölbungen des Untergeschosses Haupt- und Obergeschoß zu einer quadratischen Fläche zusammengefaßt; die sehr hohen Fenster des unteren, die niedrigeren des oberen Stockwerks ergeben einen lebhaften Gegensatz, eine Verjüngung, die auf den doppelt geschwungenen Giebel mit der dreigeteilten Loggia vorbereitet). Den Ausmaßen und Proportionen eines und desselben Baues muß immer eine Art durchgehender Maßeinheit, etwas wie ein gemeinsamer Schlüssel zugrunde liegen, und diese Grundnorm wieder bestimmt sein durch die einheitliche Richtungstendenz, die aufstrebend, vertikal, oder lagernd, horizontal, sein kann oder wohl auch beide Richtungen balanciert — eines der wichtigsten Gesetze: sehr oft werden wir, wenn trotz manchen sonstigen Vorzügen ein



P. Bonatz, Universitätsbibliothek in Tübingen



Th. Fischer, Pfullinger Hallen

Gebäude der rechten Haltung und festen Physiognomie zu entbehren scheint, bei näherem Zusehen erkennen, daß dieser Mangel auf das Fehlen der bestimmten Richtungstendenz zurückzuführen ist (aufstrebende Tendenz z. B. Garnisonskirche Ulm, Haus Wilbrandt in Tübingen; lagernde Tendenz: Pfullinger Hallen, Erlöserkirche Stuttgart, Kunstgebäude; beide Tendenzen zu gegenseitiger Steigerung ausgeglichen an der Heusteigschule).

All diese Grundsätze jedoch sind von sehr allgemeiner, ja abstrakter Natur; sie reichen noch durchaus nicht hin, einem Bauwerk persönlichen Stil zu geben, und sie könnten leicht — worin überhaupt für den Künstler und für Künstlerschulen die Gefahr völlig klaren theoretischen Bewußtseins liegt —

P. Bonatz und F. E. Scholer, Turnhalle in Feuerbach

zu einer Schaffensart von akademischem, lehrhaft-nüchternem Charakter führen. Aber andererseits geben sie den verschiedenartigsten Persönlichkeiten Halt und Raum zum Ausleben ihres Wollens; ein so ausgesprochen moderner Architekt wie der Holländer Berlage bekennt sich in Wort und Werk ebenso zu ihnen wie Fischer, der seinerseits oft genug, in Erfüllung des französischen Satzes: „On est toujours le réactionnaire de quelqu'un", für einen Konservativen oder Romantiker angesprochen wird. Wären es romantische Gefühlswerte, gegenwartfeindliche Stimmungen, die unseren deutschen Baumeister zu den Werken altheimischer Überlieferung hinziehen, so würde sich das verraten durch das nie zu verbergende Stigma alles Nachempfindens und Nachahmens, die äußerliche und die allzureichliche Herübernahme sekundärer Stileigentümlichkeiten und Zierformen. Nichts liegt der Art Fischers ferner als ein solches Zuviel; ist es doch gerade seine Einfachheit, sein sachlicher Ernst, was viele befremdet — die Abwesenheit alles rein Dekorativen, das noch immer von der Herrschaft der alten Stile her häufig genug so ungefähr als das eigentliche

Wesen der Architektur angesehen wird. Das gefühlsmäßige Band zwischen Fischer und den kräftig volkstümlichen Werken deutscher Vergangenheit ist die Stammesgemeinschaft und -eigenart, also gerade das, was sozusagen das ewig Gegenwärtige in den verschiedenen Generationen eines Volkes ausmacht; die bewußte Einsicht stärkt dieses Band, weil sie in jenen Werken die Erzeugnisse eines vernünftigen, sachgemäßen, von innen heraus künstlerischen Schaffens erkennt. Weil aber die allgemeine Baugesinnung, das Elementare der nationalen Formensprache ihm das Wichtige ist, mußte es ihm auch ganz fern liegen, theoretisch oder praktisch eine bestimmte einzelne Stilphase der Vergangenheit als Ausgangspunkt einer neuen Tradition aufzustellen. Daß Fischer in seinen ersten Arbeiten sich an das damals in Flor stehende „süddeutsche bürgerliche Barock" hielt, darin liegt kein theoretisches Glaubensbekenntnis, kein Faktum von programmatischer Wichtigkeit; er marschierte eben, ehe er den eigenen Weg gefunden hatte, rüstig und unbefangen in der Schar der anderen mit. Es ist nie die Art wirklich schöpferischer Menschen gewesen, das Drama ihrer Entwicklung mit einem Monolog zu eröffnen, in dem sie erklären, sie seien gewillt, Welterneuerer zu werden.

Eitel & Steigleder, Schauspielhaus in Stuttgart

Als Fischer seine Wirksamkeit in Stuttgart begann, stand er längst in voller Reife und Eigenart; davon zeugt das lebendige Fortwirken seiner Lehre an der Hochschule und die vorbildliche Kraft seiner in diesen Jahren entstandenen Werke. Deren Zahl ist in Schwaben freilich nicht sehr groß; der imposante Entwurf für ein neues Waisenhaus, in gewissem Sinn ein Gegenstück zu der damals entstandenen Universität Jena, scheint für immer in jener Krypta der Architektur beigesetzt und verschollen zu sein, von der im Anfang dieses Kapitels die Rede war. Im Auftrag der Stadt Stuttgart, die er außerdem in Bebauungsfragen beraten hat, die Schule an der Heusteigstraße; für Heilbronn ein Stadttheater; im Auftrag der Krone

das Kunstgebäude am Schloßplatz; drei Kirchenbauten — damit ist im wesentlichen die Liste der öffentlichen Aufträge erschöpft. Doch gab es eine gute Fügung, daß unter Fischers schwäbischen Bauten nahezu alle wichtigeren typischen Bauaufgaben der Gegenwart vertreten sind: neben dem Theater die Kirche, die große städtische (Heusteigschule) und die kleine ländliche Schule (Binsdorf, Höfen); Häuser, die der Pflege der Kunst und der Kulturerziehung des Volkes dienen sollen (Pfullinger Hallen; Gustav-Siegle-Haus, Kunstgebäude in Stuttgart); Einzelwohnhäuser, Miethäuser und Villen sowie eine ganze dörfliche Ansiedlung (die Arbeiterkolonie Gmindersdorf bei Reutlingen); ja auch ein Lagerhaus (in Ostheim) und ein Zeitungskiosk (der Wildtsche vor dem Wilhelmsbau). — Das Stadtwohnhaus des Chirurgen Zeller in Stuttgart ist die Fortbildung des altschwäbischen Giebelhauses ins Vornehme, Zierliche; der köstliche Erker und die Haustür mit plastischem und schmiedeeisernem Schmuck erinnern an das Prinzip: Sammlung des Dekorativen auf wenige bedeutsame Punkte. Die Miethäuser mit Kleinwohnungen an der Weberstraße, 1906 von dem Verein für das Wohl der arbeitenden Klassen errichtet, schlugen den Ton an, der dann in dem umfangreichen Werk der Altstadtsanierung kräftig weiterklang. Mit der Heusteigschule hat Fischer die Reihe jener imposanten Schulhäuser, der Hauptwerke seiner ersten Münchener Zeit, fortgesetzt und als erster in Stuttgart gezeigt, welche Möglichkeiten monumentaler Baugestaltung den mächtigen Massen einer großen modernen Schule zu entlocken sind. — Die drei Kirchen greifen, wie schon die Schwabinger Erlöserkirche, nur in noch mehr vereinfachter und geschlossener Form, das Problem des protestantischen Sakralbaues vom entscheidenden Punkt aus an, der schon von den Architekten des 18. Jahrhunderts gefunden, in der Zeit der historischen Bauweisen aber wieder vergessen worden war: Fortlassen der Bauteile, die für den katholischen Kult nötig, für den protestantischen überflüssig sind, konsequente Ausbildung des Kirchenraums

Bihl & Woltz, Rathaus in Schramberg

zum Predigt- und Betsaal. Damit fallen freilich viele äußeren Stützen für den Architekten, und er ist ganz auf sein eigenes inneres Verhältnis zu den Fragen des Innenlebens und zu den Kernfragen seiner Kunst angewiesen, wenn er dem Gotteshaus Größe, Würde und Feierlichkeit geben will. Das künstlerisch Entscheidende ist auch da wieder die Stärke des Raumgefühls, des raumschöpferischen Könnens, das unabhängig von den wirklichen Abmessungen durch seine Gebilde die Empfindung des Weiten, Erhebenden, Kraftvollen und Innigen hervorzurufen vermag. Die Gaggstadter Dorfkirche, die Erlöserkirche in Stuttgart und die Ulmer Garnisonskirche bedeuten in dieser Hinsicht vollkommene Lösungen. Hell und doch voll Stimmung in der Lichtzuführung, bescheiden im Maßstabe (wenigstens die beiden ersten), dabei aber von jener Harmonie der Verhältnisse, die dem Auge wohltut und die Brust unwillkürlich tiefer atmen läßt, sind sie eben doch, wie um eine von anderer Seite gewählte antithetische Formulierung des protestantischen und des katholischen Kirchenbaus zu entkräften, nicht nur Gemeindesäle, sondern Gotteshäuser. — Die schlichte und doch in kraftvoller Silhouette das freundliche Dorfbild beherrschende Kirche von Gaggstadt, mit der gleichen Anordnung der Glockenstube über großem Entlastungsbogen zwischen den Türmen, wie sie dann gesteigert sich in Ulm wiederholt, die Erlöserkirche, die sich mit ihrer geschlossenen Massigkeit gegen den steilen Hang, an dem sie steht, zu stemmen scheint; endlich die Garnisonskirche in Ulm, die mit so weisem Bedacht jeden Anklang an die gewaltige Erscheinung des Münsters vermeidet und gerade dadurch neben diesem aus eigener Kraft zu bestehen vermag; reich an originellen Lösungen und Einzelzügen, das Innere mit der weiten Spannung der flachgewölbten Decke ein mächtiger Eindruck, trotzdem hier einige rein dekorative Einzelheiten im Maßstab vergriffen sind. — Handelte es sich bei diesen drei Werken um Festlegung und Ausgestaltung eines bestimmten, durch praktisch-geistige Zwecke geforderten Bautypus, so war in den weltlicher Erbauung und gemeinsamer Kulturpflege gewidmeten Bauten jedesmal eine durchaus eigene, neue Lösung zu finden, dem künftigen Gebrauch und dem Stifterwillen entsprechend. Die Pfullinger Hallen, eine großmütige Schenkung des kunstfreundlichen Privatiers Louis Laiblin an seine Vaterstadt, vereinigen einen

Klatte & Weigle, Rathaus in Gönningen

M. Elsäßer, Neue Markthalle in Stuttgart

Musik- und einen Turnsaal sowie einige kleinere Beratungsräume. Neben den Künstlern, die den Musiksaal mit großen, an anderer Stelle dieses Bandes besprochenen Wandmalereien schmückten, hat Eduard Pfennig Turnhalle und Vorräume anmutig dekoriert. Der Musiksaal, zugleich für kleine Bühnenaufführungen verwendbar, ist ein schon durch seine Maße und das seitliche Oberlicht feierlicher und festlicher Raum, dessen bauliche Harmonie auch die unter sich so verschiedenen, zum Teil noch kühn experimentierenden Wandbilder zu einem starken, reinen Akkord zusammenstimmt. Nicht mindere Beachtung verdient es, wie das Äußere des Hauses mit dem langgedehnten Hauptfirst und der Schrägung des Walmdachs sich den Bergen des Hintergrundes anpaßt, wie es in seiner ganzen heiter-ernsten Ruhe aus dem Wesen der lieblichen Alblandschaft heraus erwachsen scheint. In eine ganz anders geartete Umgebung war das Gustav-Siegle-Haus, eine Stiftung der Hinterbliebenen des bedeutenden Großindustriellen, einzufügen — hinter der altehrwürdigen Leonhardskirche, in einer Gegend der Altstadt, wo gute altbürgerliche und völlig gleichgültige neuere Bauweise in den Straßen unvermittelt nebeneinander stehen. Den Grundton gab natürlich die Kirche an; vortrefflich stimmt zu ihr die schmale nördliche Fassade mit der überdachten zweiarmigen Freitreppe, die zugleich an alte Rathäuser und an das nur noch in wenigen Resten zu den Augen

M. Elsäßer, Inneres der Markthalle in Stuttgart

Suter & Liedecke, Städtische Sparkasse in Stuttgart

der Stuttgarter sprechende Lusthaus Georg Beers, eine der reichsten Schöpfungen der deutschen Renaissance, erinnert: eine Reminiszenz, die praktisch vollauf darin begründet ist, daß auch das Siegle-Haus seinen eigentlichen Kern- und Hauptinhalt, den großen Vortrags- und Musiksaal, im Obergeschoß birgt, was denn die Freitreppe sogleich schon jedem sich Nahenden ankündigt. Aber neben dem großen und kleinen Saal waren noch mancherlei ganz disparate Dinge im Haus unterzubringen: im Erdgeschoß ein großes Postamt, in den oberen Stockwerken, zum Teil im Dachgeschoß, gegen Süden und Westen zu, Vereins- und Bureaulokalitäten, Hausmeisterwohnung usw. Es widerstrebt Fischers Art durchaus, diese verschiedenen Zweckbestimmungen durch uniformierende Einzwängung in einen symmetrischen Baublock und hinter gleichmäßig durchgeführten Fassaden zu verbergen. Mit voller Konsequenz vom Innern heraus bauend, schuf er ein Werk von überraschender Mannigfaltigkeit und sachlicher Größe. Am imposantesten wirken ins Weite die beiden durch eine kleine Terrasse und Balustrade verbundenen hohen Giebel der Westseite, die über ein paar kleine alte Giebelhäuser in die Eberhardstraße hineinblicken. Den beiden Längsfassaden geben hohe, schlanke Fenster, die östlichen den großen Saal direkt, die westlichen einen ihm seitlich vorgelagerten, ganz in Weiß gehaltenen Vorraum und den kleinen Saal erhellend, etwas Repräsentatives, während andere, klein gehaltene Fenster, besonders hoch oben an der Südseite, die

Jos. Hennings, Schlachthofanlage in Oberndorf a. N.

Bihl & Woltz, Warenhaus Tietz in Stuttgart

Mauerflächen mächtig groß wirken lassen. Der große Saal betont mit den Bogenstellungen und Fensterreihen der Längsseiten energisch die Richtung nach dem großen Podium hin, das auch für eine kleine Bühne Platz bietet, und wirkt sowohl durch diese stark ausgeprägte Richtungstendenz wie durch die reiche Gliederung und ruhige Farbigkeit der ornamentalen Bemalung (wieder von E. Pfennig ausgeführt).

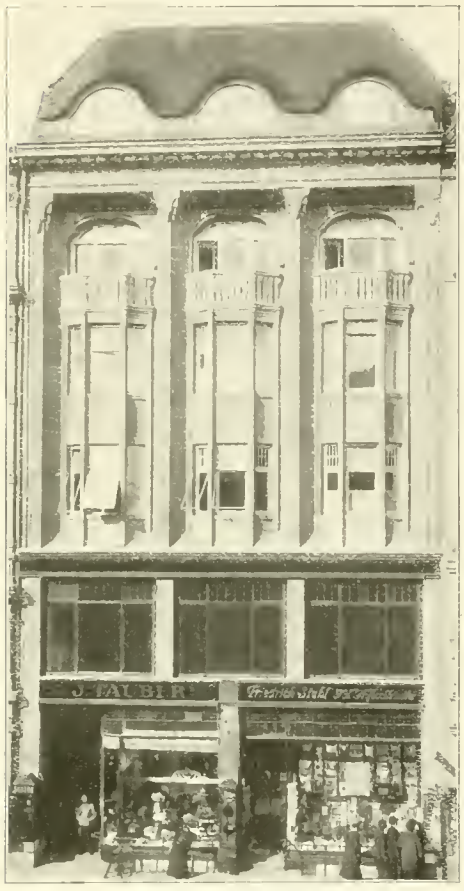
Bleibt mit den Pfullinger Hallen der Name L. Laiblins ehrenvoll verknüpft, ist das Gustav-Siegle-Haus ein würdiges Denkmal des Mannes, dessen Namen es trägt, so bildet, zusammen mit dem gleichzeitig entstandenen Doppelbau der Kgl. Hoftheater, der großzügigsten aller modernen Theateranlagen, das Kunstgebäude am Schloßplatz ein architektonisch nicht minder wertvolles Zeugnis edlen königlichen Mäzenatentums. Heute erfreut sich das Werk Max Littmanns, imponierend schon als Gesamtanlage, in seiner Formensprache ohne weiteres verständlich, gehoben durch die einzige Gunst der schönen Umgebung, einer Popularität, wie sie in solchem Maße dem Kunstgebäude vielleicht nie zuteil werden wird. Trotzdem und trotz einzelnen Mängeln, die ihm anhaften, darf man die Prophezeiung wagen, daß auch dies viel — und oft unendlich

töricht — geschmähte Haus immer mehr anerkannt werden wird als die wohldurchdachte, an glücklichen Baugedanken reiche Schöpfung eines ernsten und reifen Künstlers, der sich der Bedeutung wie der Schwierigkeiten seiner Aufgabe bewußt war, als der richtige Abschluß der den Schloßplatz umgebenden Gebäude, als würdiges Heim der bildenden Künste. — Es sei ohne weiteres zugegeben, daß das Bauwerk nicht in allem vollkommen ist (welches Gebilde von Menschenhand wäre das?); das schräge Dach, aus dem der Kuppelbau sich erhebt, bietet nicht von überall günstige Ansichten, die vielen kleinen Dachluken machen die Front nach der Theaterstraße unruhig. Aber diese Mängel kommen nicht ernsthaft in Betracht gegenüber all dem Feindurchdachten und Wohlgeglückten: die unübertreffliche Diskretion, mit der die Bogenhalle am Schloßplatz in ihren Ausmaßen und Verhältnissen gegen Masse und Aufteilung des Residenzschlosses abgewogen ist; die schwingende Leichtigkeit der Säulen und Bogen dieser Halle, ihre edle Ruhe, die, auch wenn sie erst, wie es dem Architekten vorschwebte, durch statuarischen, Relief- und Bildschmuck belebt ist, doch immer in so feiner Unterordnung auf das reiche, zierliche Wesen des Schlosses vorbereitet, wie die Säulenreihe perspektivisch den Blick auf dieses als auf die architektonische Krönung und Seele des ganzen Platzes hinführt und wieder einen ausgleichenden Übergang schafft zwischen dem Schloß und dem Olgabau, der, ursprünglich auf das Hoftheater ausbalanciert, zu schwer wirken mußte, nachdem dieses niedergebrannt war. Sowohl die Grundrißanlage wie die Rücksicht auf das Gleichgewicht der Baumassen brachte es mit sich, daß die Kuppel ein nicht unbeträchtliches Stück hinter die Front zurücktritt; in ihrem schlanken Aufwärtsstreben bildet sie trotzdem die notwendige Ergänzung zu der breiten Lagerung der Halle und schließt sich eben durch diesen Kontrast mit ihr zur optischen Einheit zusammen. Die Abschlußmauer des großen Hofs nach den Anlagen zu wird mit ihrer anmutigen Brunnenecke, den (noch nicht ausgeführten) kleinen Reliefs und nicht zuletzt mit den zierlichen Proportionen, in denen die Flächen gegliedert sind, die Augen wenigstens einer späteren Generation erfreuen, die wieder empfänglich geworden sind für die Reize der Einfachheit. — Was das Innere betrifft, so hat der große Kuppelsaal sich als Festraum schon glänzend bewährt und wird sich, dank dem schönen, gleichmäßig milden Licht aus der großen Laterne, die zugleich den Anlaß zu höchst origineller und kühner Ausbildung der Decke gab, nicht minder als Ausstellungsraum bewähren. In angenehmem Wechsel von Raumgestaltung und Farbe gruppieren sich um dies Zentrum die übrigen für die Zwecke der Kunst bestimmten Säle und Kabinette. Die Restaurationsräume, die Klubzimmer des Künstlerbundes, durchweg von Stuttgarter Künstlern und Architekten (W. Weigel, Schmoll von Eisenwerth, Paul Lang, Eduard Pfennig, Oskar Pfennig, Pellegrini u. a.) ausgestaltet und geschmückt, sind ebenso vornehm wie intim; kleine Meisterschöpfungen des Baumeisters selbst endlich noch die beiden Höfe, jeder für sich von besonderem Stimmungsreiz und eigener Individualität.

* * *

Eitel & Steigleder, Haus der Württembergischen Metallwarenfabrik Geislingen in Stuttgart

Ohne daß unser Urteil von der Selbstzufriedenheit des Lokalpatrioten und Zeitgenossen bestochen wäre, dürfen wir sagen, daß Württemberg sich heute einer wirklichen Blüte seiner heimatlichen Baukunst erfreut. Nicht allein Werke einzelner Meister bezeichnen diese Blüte; das Niveau im ganzen hat sich beträchtlich gehoben. Wir haben einmal wieder etwas wie eine allgemeine architektonische Kultur in Schwaben; die Architektur ist Ausdruck und mitschaffender Faktor einer Zeitstimmung und einer Kulturtendenz geworden, die dem Einfach-Gediegenen, dem unaufdringlich Vornehmen zustreben, die dem, was Volkswohlstand und technische Vervollkommnung bieten, solche Form geben wollen, daß es mit den Anforderungen gesunder Natürlichkeit und mit der Umwelt der heimatlichen Landschaft und Überlieferung ohne Zwang und ganz aus sich heraus harmoniere. In der Hauptstadt selbst, aber nicht minder in den anderen Städten und in den Dörfern des Landes, überall sind neue Bauten entstanden oder im Entstehen, die nicht sowohl bestimmte Stilarten mehr oder minder treu und glücklich nachahmen, als vielmehr selbst Stil haben, d. h. ein gewisses, der ganzen Zeit gemeinsames Empfinden in einer zweck- und kunstgemäßen, konkreten Art veranschaulichen. Dieser Stil hat nichts mit jener übeln Heimatkunst zu tun, die etwa Bahnhöfe als Rittersitze oder als strohgedeckte Fischerhütten maskiert, wenn in der Nähe einmal ein Raubritternest oder ein Fischerdorf gestanden hat; aber ebensowenig mit jenem programmatischen „Jetztzeit"-Dünkel, der meint, weil wir im Zeitalter des alles verbindenden und nivellierenden Verkehrs stehen, dürfe oder müsse ein Bahnhof genau so aussehen wie der andere. Was die Welt schön macht, ist das, wodurch sich ein Land, eine Gegend von den anderen unterscheidet; und diese naturgeschaffene Schönheit im Vielartigen soll die Architektur achten und bewahren, nicht verwischen und zerstören. Der prächtige Sammelband von Gradmann und Schmohl, „Volkstümliche Kunst aus Schwaben", gibt an den verschiedensten Beispielen aus fünf und mehr Jahrhunderten ein Gesamtbild schwäbischer Baukunst — und dies Bild ist bei allem individuellen Reichtum von überraschender Einheitlichkeit in den Grundzügen. Die verschiedenen historischen Stile liegen nur wie ein dünnes, einfaches, knapp geschnittenes Gewand auf



Schmohl & Staehelin
Geschäftshaus in der Königstraße in Stuttgart

Schmohl & Staehelin, Fabrik Teufel in Stuttgart

dem Leib des Stiles schwäbischer Volks- und Landesart. Es ist dieser innerliche, bleibende Stil, den der von außerhalb der Landesgrenze kommende Th. Fischer in seiner Einheit erfaßte, persönlich weiterbildete und als Vorbild in das Bewußtsein seiner Fachgenossen zurückrief.

Hierfür war es eine günstige Konstellation, daß bei Fischers Eintritt in Schwaben die ganze Entwicklung schon in neuen Fluß gekommen war. Der wachsenden Großstadt stellte die Gegenwart neue Aufgaben auf gemeindlichem wie auf privatem Gebiet, die neue Mittel forderten. Wir sehen, wie z. B. beim Rathausneubau von Vollmer und Jassoy der künstlerische Bearbeiter, Heinrich Jassoy, noch auf die Gotik, als den für Rathäuser nun einmal sanktionierten Stil, zurückgreift, wie er aber, im Gegensatz etwa zu Hauberrisser bei seinem Münchener Rathaus, den historischen Stil durchaus den Gebrauchsbedürfnissen unterordnet und anpaßt und so einen Bau schafft, der durch gute Haltung und Zweckmäßigkeit für das entschädigt, was er durch Zerreißung des herrlichen alten Stadtbildes am Markt den ästhetischen Werten Stuttgarts rauben mußte. — Wie der aus Berlin berufene Jassoy gehört auch eine Reihe einheimischer Architekten, die etwa um die Mitte der neunziger Jahre selbständig hervortreten, zeitlich der gleichen Generation wie Fischer an: so Bihl und Woltz, Böklen und Feil, Karl Hengerer. Bihl und Woltz haben mit dem Friedrichsbau wohl zuerst jenen damals neuen Typus des ausschließlich für öffentliche Lokalitäten, Kontors und Bureaus bestimmten Cityhauses in Stuttgart erstellt, in den weit ausladenden, die Flächen auflockernden Formen

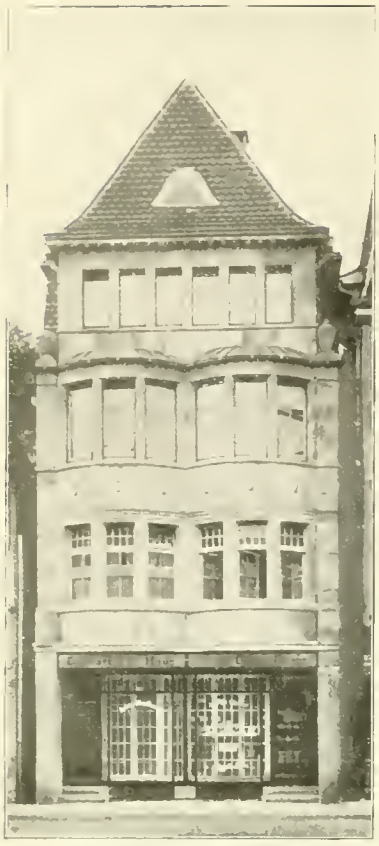
des süddeutschen Barock, massig und stattlich als Ganzes; einige Jahre später für Tietz das erste große Warenhaus neuen Stils, mit dem die Umgestaltung der Königstraße in eine spezifisch moderne Geschäftsstraße begonnen hat. Das reich gotisierende Marienhospital, das Haus der Württemberger Zeitung, das in freundlich ländlicher Art gehaltene Rathaus des aus der Asche neuerstandenen Binsdorf und das in den strengen, einfachen Linien des Klassizismus gehaltene Rathaus in Schramberg, das Kaufhaus Bletzinger am Stuttgarter Marktplatz, dem altertümlichen Milieu sich anpassend, und der Bahnhof Feuerbach — das sind einige Beispiele für die vielseitigen Leistungen der Baufirma und zugleich für die Vielartigkeit der Aufträge, die heute an einen und denselben Architekten herantreten. — Ein ebenso buntes Bild zeigt etwa auch das Schaffen Albert Eitels, der zunächst (seit 1899) hauptsächlich Villen in reicherer und einfacherer Haltung erbaute, von denen manche zu den besten Leistungen des Stuttgarter Eigenhausbaues gehören und vorbildlich gewirkt haben. In dem Wirtschaftsgebäude für den Kursaal Cannstatt und der Villa des Freiherrn von Gemmingen knüpfte er mit feinem Gefühl an den Klassizismus an, dort in der Form seines biedermeierischen Ausklingens, hier in der Vornehmheit des Louis XVI. Mit demselben sicheren Geschmack trat er dann an das Problem des modernen Geschäfts- und Kaufhauses heran: der Bau für die Württembergische Metallwarenfabrik in der

Heim & Früh, Fabrikgebäude Bosch in Stuttgart

Königstraße, der stärker, als es der Tietzbau getan, die Vertikale betont und so, zum Teil auch dank der echt materialgemäßen Behandlung des schönen Kalksteins der Fassade mit ihrem eng im Rahmen der Architektur sich haltenden Statuenschmuck von Wrba, eine monumentale Wirkung erzielt; das noch originellere Warenhaus Knopf in der Marienstraße mit der Kupferverkleidung der unteren Stockwerke, der Verblendung der oberen mit dunkel glasierten Backsteinen, das wieder mehr die Horizontale zur Geltung kommen läßt; endlich der Romingerbau, in hellem Haustein, dessen reichverzierte Fassade gleichfalls, aber nicht ganz mit derselben glücklichen Wirkung, mit horizontaler Tendenz ausgebildet ist. Wie die beiden letztgenannten aus der Firma Eitel & Steigleder hervorgingen, zu der sich Eitel mit Eugen Steigleder zusammengeschlossen hatte, so auch der wohlgegliederte, mit seinen einfach

Hummel & Förstner, Heilanstalt Kennenburg, Männerpavillon

verzierten Verputzfassaden freundlich wirkende Neubau des Karl-Olga-Krankenhauses an der Hackstraße und — wieder eine ganz heterogene Aufgabe — das Stuttgarter Schauspielhaus, das, im Gegensatz zu der imposanten Weiträumigkeit der neuen Hoftheater, einen Rekord an ökonomischer Ausnutzung eines für den Zweck äußerst knapp bemessenen Raumes in meisterhafter Grundrißlösung darstellt. Der eigentliche Theaterbau tritt an die Straße nur mit dem Foyer hervor, dessen elliptisch geschwungene Fassade darum durch reichen plastischen Schmuck (von Bredow) stark betont wurde. — Doch um die einzelnen Architekten oder Baufirmen nach ihren Leistungen durchzugehen und zu charakterisieren, dazu wäre ein breiterer Raum nötig, als hier zur Verfügung steht. Seien hier einige genannt, deren Arbeiten, verschiedenen Gebieten angehörig, wir dann bei einem mehr allgemein gehaltenen Überblick wieder begegnen werden: so Cl. Hummel & E. Förstner, P. Schmohl & G. Staehelin, Richard Dollinger, H. Schlösser & H. Weirether, F. E. Scholer, P. Irion, H. Henes, E. Suter & E. Liedecke. Ihnen schließt sich zeitlich,



Gebhardt & Eberhard
Haus Walter, Heidenheim

teils in gleichem Alter mit den letztgenannten, teils einer um weniges jüngeren Generation zugehörig, der Kreis der Fischerschüler an: Paul Bonatz, Fischers Nachfolger an der Technischen Hochschule, Hans Daiber, Martin Elsäßer, W. Fuchs, W. Klatte & R. Weigle, Alfred Fischer, jetzt Direktor der Kunstgewerbeschule in Essen, der bei dem Wettbewerb um das rheinische Bismarckdenkmal den zweiten Preis davontrug, Oskar Pfennig, der schon als künstlerischer Mitarbeiter Ludwig Eisenlohrs genannt wurde, und andere, die teilweise noch zu nennen sind.

Es ist diese jetzt in voller Schaffenskraft stehende Generation, die in den künstlerisch ernsten — oder, wie der heute vielgebrauchte Ausdruck lautet: anständigen — Arbeiten der unmittelbaren Gegenwart zu Worte kommt und dieser die bezeichnende Marke aufdrückt. Man könnte von ihnen wohl sagen: es sind vielerlei Gaben, aber es ist ein Geist; und wenn dabei das Vielerlei der Gaben auch stark zu betonen wäre, eine gewisse Einheitlichkeit des Geistes ist nicht minder sicher festzustellen. Wir finden ihn täglich in den besseren Leistungen des städtischen Miethausbaues, der den gewohnten Typus: im Erdgeschoß Laden, Restaurant und dergleichen, in den oberen Stockwerken Wohnungen, zu erstellen fortfährt; und wir erkennen ihn hier schon aus der geschmackvoll ruhigen Fassade, die entweder schöne Hausteinverkleidung mit sparsam angebrachter, technisch vortrefflicher Schmuckplastik oder kräftig behandeltem Verputz, breite, aber nicht plumpe Erker und Giebelaufbauten trägt, während die ödfarbigen Verblendbacksteine, die protzig sinnlose Abwechslung des Backsteins mit Werkstein, die rein dekorativ aufgepappten Kulissenerker und -giebel und anderer Stilfirlefanz immer seltener werden. Als Beispiel dieses neuen, erfreulichen Typus mag das hier abgebildete Miethaus von Friedrich Mößner dienen, der den gleichen guten Geschmack wie bei derartigen Etagenhäusern, so auch bei vornehmen Einzelwohnhäusern betätigt. Außerordentlich zugute kommt es dem Stadthausbau, daß die neue Bauordnung manche schädigende Bestimmung, wie den Bauwichzwang, aufgehoben hat, so daß nun endlich wieder die Straßenwände als einheitliche, große Flächen wirken können und besonders dann auch so ausgebildet werden, wenn künstlerisch zugängliche Unternehmer ein größeres Terrain gleichzeitig bebauen. — Der Fortschritt ist noch deutlicher sichtbar und kommt, in höchst wohltuender Wirkung, noch stärker der anmutigen Umgebung Stuttgarts zugute in der Architektur des Einzelwohnhauses, der einfacheren wie der luxu-

riöseren Villa. Einige Leistungen dieser Art wie von Eisenlohr & Pfennig (von letzterem allein rührt z. B. das Haus Abt in Schorndorf her), von Eitel & Steigleder sind schon genannt worden. Eine naturgemäß nicht geringe Anzahl Architekten wendet dieser dankbaren Spezialität ihre Haupttätigkeit zu: Cl. Hummel & Ernst Förstner, die außerdem z. B. das große, gleichzeitig Geschäfts-, Wohnungs- und Vereinszwecken dienende Haus der „Bauhütte" und den geräumigen, freundlichen Bau der Heilanstalt Kennenburg geschaffen haben, geben mit Vorliebe ihren Villenbauten etwas Ländlich-Behäbiges, der umgebenden Natur sich Anschmiegendes, Schlösser & Weirether den ihren eine straffe, zurückhaltende Eleganz, die teils an Messel erinnert (Villen Hatt, G. von Müller), teils an die fürstliche Architektur der Herzog-Karl-Zeit anknüpft, so in dem Palais der Freifrau von Reitzenstein, das wuchtig von der Höhe der Heinestraße ins Tal blickt. Wie dies Palais mit seinen kleineren Vor- und Nebenbauten ganz an die Schloßanlagen des 18. Jahrhunderts erinnert, so haben auch wieder umfangreiche Villen in besonderen Einzelheiten an jene Tradition angeknüpft. An die Villa von Gemmingen haben Eitel & Steigleder eine große Wandelhalle in Gestalt eines Säulenganges angeschlossen, im Garten der von Gnauth erbauten, für seine Art und Zeit besonders bezeichnenden Villa Siegle ein im Grundriß höchst originelles Teehaus, das zugleich als Gartenwohnhaus dienen kann, errichtet. In dem Park seiner Villa Weißenburg hat dann Geheimrat von Sieglin einen organisch verbundenen Komplex von Gartenbaulichkeiten anlegen lassen: ein elliptischer, kuppelgekrönter Pavillon mit Umgang spiegelt sich in einem großen, als Schwimmbassin benutzbaren Wasserbecken, auf der anderen, dem Tal zugewandten Seite ist ihm eine Terrasse mit Tennisplatz vorgelagert, unter der ein großer kühler Gartensaal sich öffnet. Freitreppen, Statuen, Reliefe und eine große freistehende Säule vervollständigen die ganze Anlage, deren Schöpfer Heinrich Henes damit auch in Stuttgart, wo er als Professor an der Baugewerkschule tätig ist, als Architekt hervortritt, während er auswärts, z. B. in der pfälzischen Stadt Frankenthal, schon größere Aufgaben (Kreismuseum, Friedhofsbauten, Rathaus) mit viel Glück gelöst hat. Von der großen Zahl Villen,

F. Moßner, Miethaus in Stuttgart

die Schmohl & Staehelin gebaut haben, seien nur das Haus Leins in Stuttgart und das burgartige, von hohem Aussichtsturm überragte Haus Junghans in Schramberg genannt. Wie sich Eitel, Förstner, Hummel selbst ihre Häuser gebaut, so z. B. auch Fritz Hornberger das seine in Korntal, mit dem er durch die echt baumeisterliche, dabei schlicht anheimelnde Art, wie das Eingeschossige des Hauses betont und ausgebildet ist, sich als trefflicher Schüler Th. Fischers ausweist; Paul Bonatz, der auch in seinem eigenen Heim das Streben nach Großzügigkeit und Eleganz glücklich zum Ausdruck bringt; Martin Elsäßer, der sich und dem Maler Weise ein unendlich anheimelndes, prächtig in der Landschaft stehendes Haus gebaut hat. R. Gebhardt & K. Eberhard, Paul Irion, Georg Martz, F. E. Scholer, Jos. Steiner & J. Beutinger, Ernst Wagner, W. Weigel, Emil Weippert mögen noch hervorgehoben

Schmohl & Staehelin, Haus Leins, Stuttgart

sein. Sie alle (einige finden sich unter unseren Abbildungen vertreten) arbeiten daran mit, dem modernen süddeutschen Einfamilienhaus und Villenbau eine gewissermaßen typische Form zu schaffen: ruhige kubische Wirkung, die durch Vorsprünge und Anbauten wohl belebt, aber nicht zerrissen wird; Erker, Balkone, Loggien als praktische Bauglieder betont, Verzicht auf stark hervortretenden Schmuck und laute Ornamentik. Wie diese neue Art der Villa, bei der außerdem bequeme Grundrißlösung und praktischer Komfort als Unerläßlichkeiten angesehen werden, im Vergleich zu der früheren Bauweise sich viel harmonischer der Natur einfügt und zu ruhig wirkenden Baugruppen zusammenschließen läßt, das drängt sich jedem empfänglichen Auge auf, das daraufhin die Villengegenden Stuttgarts durchmustert.

Die Durchdringung unseres modernen Lebens mit einer möglichst einheitlichen architektonischen Kultur wäre aber sehr unvollständig, wenn diese sich darauf beschränken wollte, Heimstätten für Menschen zu schaffen und

Schlösser & Weirether, Salamanderhaus in Stuttgart

nicht auch Handel, Industrie und Technik sich eroberte, nicht auch ins gemeindliche und staatliche Bauwesen siegreich einzöge.

Wir haben schon gesehen, wie auch in Stuttgart das moderne Geschäfts- und Kaufhaus erstand. Immer zahlreicher werden die Kauf- und Kontorhäuser: nicht weit vom Hause der „W. M. F." erhebt sich das „Salamander"-Haus von Schlösser & Weirether, um ein beträchtliches breiter, so daß auch die Höhenentwicklung noch stärker betont und so ein sehr stattlicher Effekt erzielt werden konnte; auf der anderen Seite der Königstraße z. B. ein Geschäftshaus, das Schmohl & Staehelin erbauten, in den oberen Stockwerken sehr zierlich und reich belebt durch die erkerartige Ausbildung der Fenster. Andere Beispiele: von K. und F. Scheu das Geschäftshaus Hanke & Kurtz, von Heim & Früh der Schillerbau in der Eberhard-, von Storz & Lang der Hansabau in der Paulinenstraße. — Das gute Vorbild, das L. Eisenlohr in Oberlenningen für

Eitel & Steigleder, Villa von Gemmingen

den Fabrikbau gegeben hatte, ist nicht unbeachtet geblieben; mitten in der Stadt Stuttgart können wir uns an zwei Fabriken erfreuen, die bei aller Sachlichkeit doch fast als Schmuckbauten wirken: die Teufelsche Fabrik, von Schmohl & Staehelin, in großen Massen gegliedert, in der ganzen Erscheinung ein wenig an gute neue Schulhäuser erinnernd, und der mächtige Block der Fabrik von R. Bosch, von Heim & Früh, die streng vertikal aufgeteilten Fassaden mit dunkel irisierenden Glasurziegeln verblendet.

Aber auch die Stadt Stuttgart folgt dem hier von kunstfreundlichen Privaten gegebenen Beispiel: die große neue Schlachthofanlage in Gaisburg (von Mayer) mit den hübschen, an alte Stadtbilder erinnernden Verwaltungsgebäuden (wie Schlachthofanlagen bei größter Einfachheit und Sachlichkeit durch gute Gruppierung und gefällige Proportionen dem Orts- und Landschaftsbild glücklich eingegliedert werden können, hat an einer ganzen Reihe solcher Baulichkeiten inner- und außerhalb Württembergs Jos. Hennings

gezeigt, von dem auch manche hübsche Schul- und Lehrerhäuser stammen); die Neubauten der städtischen Gasfabrik (von Pantle), in streng sachlicher Großzügigkeit; die Städtische Sparkasse von Suter & Liedecke, ein schwerer, wuchtiger Bau, der im Äußern durch die einspringende, brunnengezierte Ecke, im Innern besonders durch das freundliche Treppenhaus eine wärmere Note erhält; die der Vollendung entgegengehende mächtige neue Markthalle, die ihr Erbauer, Martin Elsäßer, in wohlüberlegter Abweichung von dem schon traditionell gewordenen Glas-Eisen-Typus mit Fassaden aus festem Mauerwerk umschloß, die sie der altertümlichen Umgebung aufs beste einfügen — all das bezeugt, daß auch unsere Gemeinwesen es als ein nobile

Schlösser & Weirether, Haus Sigle, Feuerbach

officium anerkennen, „anständig" und vornehm zu bauen. Dies Streben betätigt sich am sichtbarsten an den Schulhäusern; wie aus Fischers Heusteigschule spricht es aus der Lerchenrainschule im südlichen Stadtviertel, die, von Bonatz erbaut, auf stattlichem Unterbau ihre langgestreckte Fassade dicht am Waldrand erhebt, und in der prächtigen, aus drei Gebäuden, zwei parallel stehenden Schulhäusern und der sie verbindenden Turnhalle, gebildeten Gruppe, die Pantle an der Schickardstraße auf mächtigen Substruktionen errichtet hat: ein wirklich imposantes architektonisches Gesamtbild, das sich stark und klar aus großen Massen komponiert. — Der Ehrgeiz, stattliche Schulhäuser zu besitzen, ist aber nicht allein der Hauptstadt eigen. Die jüngste, aber nicht kleinste Stadt des Königreichs, Feuerbach, hat sich durch Bonatz & Scholer ein großes Schulhaus und eine Turnhalle bauen lassen,

die zusammen eine prächtige, ungemein schmucke Platzanlage bilden, auf deren nichts weniger als kleinstädtischen Eindruck das Eisenlohrsche Rathaus trefflich vorbereitet. Besonders die Turnhalle (deren Decke W. Weigel mit schönen ornamentalen Malereien verziert hat) ist in ihren eleganten Verhältnissen und lichten Farben ein sehr charakteristisches Beispiel für Bonatz' künstlerisches Wollen, wie es sich mit mehr monumentalen Mitteln auch in dem Neubau der Tübinger Universitätsbibliothek ausspricht, der trotz der geringen Höhe des nach der Straße liegenden Flügels ungemein groß und nobel wirkt. In Tübingen ist ein anderer Fischerschüler, Elsäßer, mit dem Bau der Oberrealschule vertreten, einem seiner ersten Werke, das sich noch eng, aber auch mit feinem Verständnis an das Vorbild des Lehrers hält. Unterdes ist Elsäßer weit selbständiger geworden; trotzdem kann man dieses Schulhaus und das Bibliothekgebäude von Bonatz als gerade in ihrer Verschiedenheit höchst charakteristische Beispiele für die Art der beiden Architekten hervorheben. Etwa der gleichen Entwicklungsstufe wie Elsäßers Tübinger Schule gehörten Bonatz' große Erweiterungsbauten des Martinsspitals in Straßburg i. E. an; aber von diesem Punkt aus hat Bonatz, teilweise mitbestimmt durch die Art seiner Aufgaben (z. B. Sektkellereigebäude von Henkell bei Wiesbaden, großes Geschäftshaus in Köln), sich immer mehr zu einer weltmännisch eleganten, anstatt der örtlichen Überlieferung das Modern-Großstädtische betonenden Auffassung und Formsprache mit stark klassizistischem Einschlag und dekorativen Tendenzen weitergebildet, während Elsäßer gerade im Anschluß an die alte lokale Bauweise die Forderungen der Gegenwart, denen er gleichfalls volles Verständnis entgegenbringt, in der Weise erfüllt, daß doch immer ein Hauch des Genius loci, freundlich anheimelnde Stimmung weckend, darüber schwebt. — Richard Dollinger, von dem in Stuttgart, gegenüber der Stöckachschule, das neue Reformrealgymnasium, ein streng symmetrischer, spätklassizistischer Bau mit zwei giebelgekrönten Seitenflügeln in klaren und ruhigen, fast nüchternen Verhältnissen, herrührt, hatte einige Jahre vorher in Schorndorf, dem Gesamtcharakter der alten Stadt sich anpassend, eine Realschule in der

E. Weippert, Haus Geißelmann, Stuttgart

malerischen Gruppierung und der formalen Stimmung deutscher Renaissance errichtet. Im allgemeinen ist die lockere Kompositionsweise, wie dieser Bau sie zeigt, jetzt aufgegeben zugunsten der strafferen, die das Ganze zu einem geschlossenen Komplex zusammenfaßt, diesen aber durch Risalite und Terrassen, durch Giebelaufbauten und reiche Durchbildung des Dachgeschosses lebendig gestaltet und reißbrettmäßige Trockenheit fernhält; dafür ist, neben den früher genannten, Scholers Städtische Mädchenschule in Göppingen ein ganz vortreffliches Beispiel. — Aber auch die dörflichen Gemeinden wollen mit schmucken stattlichen Schulhäusern, mit würdigen Rat- und Gemeindehäusern etwas vorstellen; nicht mehr durch Anleihen bei einer nüchternen Bureaukratenarchitektur, von der sie sich in den Jahrzehnten des Tiefstandes die abscheulichen, linealgemäß ordentlichen Backsteinkästen vor die Nase setzen ließen, sondern mit Häusern, die dem ganzen Ort so gut anstehen, wie einem tüchtigen, gerade gewachsenen Bauern seine schöne alte Volkstracht. Man merkt zunächst an den Schulhäusern, daß hier ein einheitlicher Geist überall im Lande mit am Werk ist: die Oberschulbehörden Württembergs haben einen bautechnischen Berater beigezogen in der Person des Baurats A. Knoblauch, Professor an der Stuttgarter Baugewerkschule, der selbst eine große Reihe von Schulen teils entworfen, teils in eigener Bauleitung ausgeführt hat, in Material und Art sich jeweils den örtlichen Bedingungen anschließend, oft ganz einfach und anspruchslos, andere Male wieder (wie bei der in Haustein gehaltenen Schule in Auingen, OA. Münsingen) reicher und stattlicher. Diese Vereinigung von Stattlichkeit mit ruhiger Schlichtheit ist ferner ein Merkmal für die aus Fischers Schule hervorgegangenen Architekten W. Klatte & R. Weigle: die Schule in Bernhausen, bei der Schulhaus und Lehrerhaus eine Einheit

F. Hornberger, Haus Hornberger, Korntal

G. Martz, Haus Supper, Korntal, Eingang

O Pfennig, Meierei Scherff

bilden durch den pergolaartigen Umgang des zwischen ihnen liegenden Spielplatzes, trägt dies Merkmal ebenso wie die zum Teil sehr stattlichen Rathäuser (z. B. Gönningen) und die meist in großer Einfachheit gehaltenen Gemeindehäuser und andere Baulichkeiten (Soldatenheim in Ludwigsburg), die aus ihrer gemeinsamen Tätigkeit hervorgegangen sind.

Markanter noch als die Schulhäuser treten die Kirchen im Ortsbild hervor; sie sind vielfach ausschlaggebend für ein ganzes Landschaftsbild, das sie oft von erhöhter Lage aus oder wenigstens mit dem die Umgebung überragenden Turm beherrschen. Für die Architektur wie für die landschaftliche und kulturelle Physiognomie des ganzen Landes ist es darum recht wesentlich, daß der protestantische Kirchenbau, der nach der konfessionellen Zusammensetzung der Bevölkerung der quantitativ weit stärkere ist, in das erfreuliche und fruchtbare Stadium der Selbstbesinnung auf die ihm vom Kultusgestellte Aufgabe eingetreten ist, das schon früher gekennzeichnet wurde. Die große Vereinfachung des Grundrisses, die der protestantische Gottesdienst gestattet, ja eigentlich verlangt, kommt in ganz besonderem Maß dem ländlichen Kirchenbau zugute, denn sie bietet die Basis für schlichte Gesamthaltung der kirchlichen Architektur und trägt so dazu bei, daß Gotteshäuser entstehen, die wirklich aus dem dörflichen Boden hervorgewachsen erscheinen, während gar manche, die sich in akademischer Strenge an einen historischen Stil halten, so wirken, als seien sie gar nicht am Ort ent-

Böklen & Feil, Kirche in Conweiler

standen, sondern aus der Stadt geliehen. Daß die Vergangenheit diesen pseudostädtischen Kirchenbau auf dem Lande nicht kannte, sondern neben den „großen" Stilen her einen eigenen, natürlich sehr biegsamen Typus der Dorfkirche geschaffen hatte, können wir noch heute überall sehen, wo nicht gar zu vandalisch restauriert und renoviert wurde, und in dem schon zitierten Werk „Volkstümliche Kunst aus Schwaben" kann auch der, dem die große amtliche Publikation über die Kunst- und Altertumsdenkmäler Württembergs nicht zugänglich ist, anziehende, liebenswerte Beispiele alter Dorfkirchen in Fülle beisammen finden. Eine ähnlich fruchtbare Wirksamkeit, wie auf katholischer Seite U. Pohlhammer und J. Cades, entfalten im protestantischen Kirchenbau des Landes die zu gemeinsamem Schaffen verbundenen Architekten R. Böklen & C. Feil, die im übrigen auch auf dem Gebiet des Profanbaues vielseitig tätig sind. Eine ihrer ersten Kirchen ist wohl die Lutherkirche in Cannstatt (1900);

K. Oelkrug, Kirchlein in Höfen

P. Irion, Kirche für Aich

die späteren Neubauten und eingreifende Umbauten sind unstreitig viel frischer und eigenartiger. Wir geben eine Abbildung der Kirche in Conweiler als ein Beispiel auch für das Bestreben der Erbauer, ihr Werk aus der örtlichen Situation heraus zu entwickeln. Diesen Vorzug teilt auch der demnächst zur Ausführung gelangende Entwurf für die Kirche in Aich von P. Irion, deren ganzer Aufbau mit dem schlank aufstrebenden Turm gut auf die erhöhte Lage berechnet ist. — Felix Schuster, seit 1907 Teilhaber der Firma Dolmetsch & Schuster, hat, neben zahlreichen Wohnbauten verschiedenster Art, eine Reihe kirchlicher Bauten ausgeführt, unter denen Umbau und Erneuerung der schönen gotischen Stadtkirche in Schorndorf hier angeführt sei. Eine bei aller Einfachheit stimmungsvolle Arbeit ist die Friedhofanlage in Lorch, mit dem frühromanisch anklingenden Gebäude. Endlich muß

auch in diesem Zusammenhang der ebenso vielseitige wie erfolgreiche M. Elsäßer genannt werden; aus der schon beträchtlichen Zahl seiner Kirchenbauten und -umbauten, meist kleinen Umfangs, ragt nicht nur als umfangreichstes, sondern auch als besonders schön gelungenes Werk die Gaisburger Kirche hervor. Auf der Kuppe eines Hügelvorsprungs, der, seitlich über dem städtischen Schlachthof gelegen, weit ins Neckartal blickt, erhebt sich auf hohen Unterbauten leicht und doch festgegründet und -umrissen die Kirche mit schönem Turm, in der Formsprache sich an protestantische Sakralbauten des 18. Jahrhunderts anschließend; innen ist die eigenartig wirkende elliptische Anlage, die sich öfter im Spätbarock

M. Elsäßer, Gaisburger Kirche, Stuttgart

findet, bemerkenswert. — Sei neben diesem imposanten Haus als Gegenstück noch das Kirchlein von Höfen (bei Winnenden) genannt, das ein anderer Fischerschüler, K. Oelkrug, gebaut hat; es könnte nicht einfacher sein und hat doch Stimmung und Würde. Auch in anderen Bauten, z. B. dem des Pfarrhauses in Waldsee, übt Oelkrug diese Tugend der Einfachheit in sehr sympathischer Weise.

* * *

Auch der Staat, wo er als Bauherr auftritt, zeigt sich immer mehr bemüht, seinen Bürgern mit gutem Beispiel voranzugehen. An staatlichen Bauten wurden im Lauf dieser Schilderung z. B. die Erste Kammer in Stuttgart, die

Universitätsbibliothek in Tübingen genannt. Es seien hier aus dem reichen Material nur noch einige Bahnhofbauten hervorgehoben; hat doch früher der Bahnhof eine ähnliche verhängnisvolle Rolle im Landschaftsbild gespielt wie einst das Schulhaus im Dorfbild, ein korrekter Backsteinkasten nach Schema F, bei dem, lange ehe von Ruskin viel die Rede war in Deutschland, eines seiner seltsamsten Postulate: Bahnhöfe müßten möglichst unscheinbar und häßlich gebaut werden, da sich ja doch niemand lange in ihnen aufhalte, noch aufhalten solle, oft aufs treulichste unbewußt erfüllt worden war; die Halle vorm Stuttgarter Bahnhof war ein vielbewunderter Ausnahmefall. Jetzt verraten z. B. die Bahnhofbauten in Plochingen, durchaus auf den Blick von der Landschaft, nicht von den Gleisen her angelegt, Theodor Fischers Hand; einer seiner Schüler, Willy Fuchs, hat das vortrefflich wirkende Empfangsgebäude des Bahnhofs Balingen entworfen. Kleine Bahnhöfe, deren Verkehr durch die unmittelbare Nähe Stuttgarts in den letzten Jahren rapid gewachsen war, wurden beträchtlich erweitert und machen jetzt einen freien, großzügigen Eindruck, so der von Untertürkheim und der, als von Bihl & Woltz herrührend, schon genannte von Feuerbach. Und nun rückt auch der Neubau des Stuttgarter Hauptbahnhofs immer näher: der bei der ausgeschriebenen Konkurrenz siegreiche Entwurf von Bonatz & Scholer ist jetzt in endgültiger Fassung angenommen, und das neue Empfangsgebäude wird mit seinen hohen, vornehmen Hallen im Innern, der mächtigen Pfeilervorhalle und dem wuchtigen Turm nach der Stadt zu dereinst den Ankömmlingen in imposanter Weise die Honneurs der Residenz und des Königreichs machen.

Schuster & Dolmetsch, Friedhof in Lorch

Tiefeinschneidende Umwälzungen im Gesamtbild des Stadtteils nördlich vom Schloßplatz sind mit dem Bahnhofumbau verbunden. Es erwachsen da aufs neue städtebauliche Aufgaben großen Umfangs und von entscheidender Wichtigkeit für das Äußere der Hauptstadt, und es muß sich zeigen, ob das Großkapital, das das neugebildete Areal an der Königstraße zu bebauen übernommen hat, sich der ästhetischen und sittlichen Verpflichtungen, die hier den Bauherrn treffen, bewußt ist und fähig, sie zu erfüllen. Bei der Bebauung des gleichfalls von auswärtigem Großkapital übernommenen Areals der früheren Legionskaserne ist nicht das Höchste, wirklich Mustergültige geleistet worden. Besser hat sich in Stuttgart in anderen Fällen, wo es gleichfalls galt, große Baublöcke in ganz neuer Gestalt erstehen zu lassen, der korporative Gemein-

Heinrich Henes
Teehaus

Errichtet für Ernst v. Sieglin, Stuttgart

sinn bewährt. Der „Verein für das Wohl der arbeitenden Klassen" unter seinem tatkräftigen Leiter E. von Pfeiffer, der schon seit Jahrzehnten sich durch die Errichtung von Kleinwohnungskolonien an der Peripherie der Stadt (Ostheim, Südheim, Westheim) verdient gemacht hatte, unternahm es, in das malerische, aber sehr unhygienische Gassengewirr der Altstadt zwischen Rathaus und

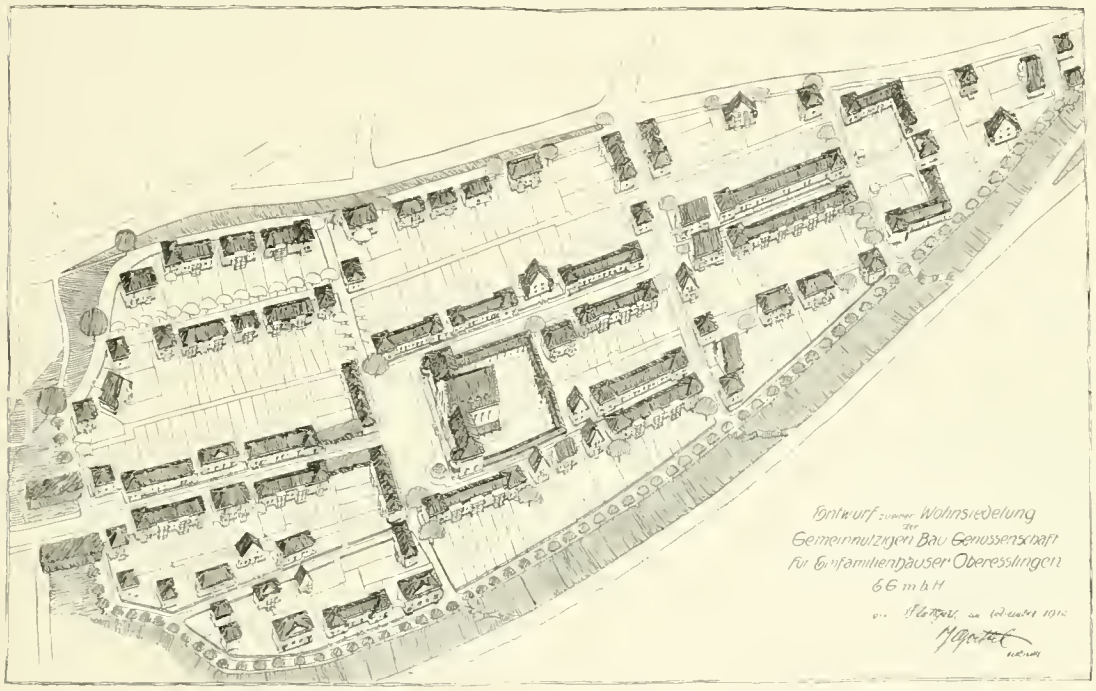
Altstadt-Sanierung, Geisplatz

Leonhardstraße Licht und Luft zu bringen. In drei Jahren, von 1906—1909, wurden 26 Häuser niedergerissen und unter Beibehaltung der alten, jetzt wesentlich verbreiterten Straßen 18 neue gebaut. Die architektonische Oberleitung hatte Karl Hengerer, einer der meistbeschäftigten Privatarchitekten Stuttgarts, der schon bei manchen Gelegenheiten, bei denen es darauf ankam, Neues zu schaffen, ohne das Alte ganz zu zerstören, der Stadt durch prakti-

schen Rat und rasches Handeln gute Dienste geleistet hatte und der in eigener Unternehmung z. B. die hübsche Villenkolonie Birkenhöhe erstellt hat (ähnliche Villenanlagen z. B. von A. Schiller am Hohengeren, von Klatte & Weigle in Degerloch). Die künstlerische Bearbeitung der „Altstadtsanierung" hatte Hengerer in die Hände von Heinrich Mehlin gelegt, mit dem technischen Teil der Aufgabe K. Reißing betraut; außerdem rühren einzelne Häuser noch von Eisenlohr & Weigle, Bonatz, Bihl & Woltz, R. Dollinger, G. Martz her. Die sanierte Altstadt ist eine Sehenswürdigkeit von Stuttgart geworden, ein in einheitlicher Konzeption geschaffenes und doch überaus abwechslungsreiches, anheimelndes Idyll, wie aus einer alten Reichsstadt heraufbeschworen mit den hohen Giebeln, behäbigen Erkern, dem umgitterten „Hans im Glück"-Brunnen, plastischem und malerischem Schmuck der überwiegend verputzten Fassaden (von Joseph Zeitler, Robert Haug u. a.). Verbindung und Trennung zugleich zwischen der Altstadt und der modernen Großstadt bilden die nach der Eberhardstraße zu vorgelegten hohen, massiven Häuser, die der mächtige, dreigiebelige Eberhardsbau mit charaktervoll kräftigem Turm, ein modernes Geschäftshaus großen Stils, beherrscht. Mag man im einzelnen manche praktischen oder ästhetischen Bedenken haben — z. B. ob das Schmuckhafte, nicht an den einzelnen, nie überladenen Fassaden, aber in der Gesamtheit des so eng zusammengedrängten Komplexes, nicht doch ein wenig zu sehr hervortritt —; ist vor allem auch zu wünschen, daß der glückliche Einzelfall nicht Nachahmungen an unangebrachter Stelle hervorrufe — als Einzelfall, als einschneidende und doch pietätvolle Umgestaltung eines alten Stadtbildes bleibt diese „Sanierung" eine köstliche architektonische Leistung, ein neues, freundliches Wahrzeichen Stuttgarts. Daß der Verein selbst und die für ihn arbeitenden Architekten nicht daran denken, sich auf diesen Typus festzulegen, zeigt seine neueste große Schöpfung: die Ostenau, gegen Gaisburg zu gelegen, ein von drei Straßen umgebenes, von einer geschwungenen, in der Mitte sich zum Platz erweiternden Straße durchschnittenes Quartier dreistöckiger, einheit-

K. Hengerer, Aus der Villenkolonie Birkenhöhe, Stuttgart

lich durchgeführter Häuser von durchaus großstädtisch-sachlichem, dabei doch sehr anheimelndem Charakter. Die Anlage der in große, freie Komplexe zusammengefaßten Höfe, die geschmackvolle Durchbildung der Hinterfassaden (die im älteren Stuttgart eine partie honteuse des Architekturbildes sind), der hübsche Platz, für dessen leider etwas konventionell geratenen gärtnerischen Schmuck der seitliche Blick auf die Gaisburger Kirche mit den Fellbacher Bergen entschädigt — das alles ist sehr erfreulich. Auch hier war Hengerer der Bauleiter, Mehlin der künstlerische, Reißing der technische Bearbeiter. — Der Zug nach solchen einheitlich angelegten Siedlungen ergibt sich aus unseren wirtschaftlichen und sozialen Verhältnissen und wächst darum



mit einer Art Naturnotwendigkeit. England ist mit den Arbeiterkolonien und Gartenstädten vorangegangen; heute hat Deutschland schon manches aufzuweisen, was dem englischen Vorbild gleichwertig ist. So in unserem engeren Vaterland die Arbeiterkolonie Gmindersdorf bei Reutlingen, von Theodor Fischer für den Fabrikanten Gminder ausgeführt, ein wirkliches Dorf, scheinbar nicht „gegründet", sondern „gewachsen" und doch aufs feinste und liebevollste in der Gesamtanlage, der Gruppierung und Ausführung des einzelnen durchgearbeitet. Eine gleichfalls nach künstlerisch praktischen Gesichtspunkten einheitlich komponierte Gartenstadt erhält Württemberg jetzt bei Obereßlingen; sie wird im Auftrag einer gemeinnützigen Baugenossenschaft von J. Goettel erbaut. Goettel hat, wie z. B. auch Fischer es in München für die Terraingesellschaft Neuwestend getan, die Kleinhäuser fast durchweg in geschlossenen Reihen angeordnet, mit architektonisch betonten Eck- und Endbauten und einem stattlichen Gemeindehaus als beherrschendem Akzent. Auch der Staat hat, relativ schon recht früh, ähnliches in Angriff genommen, woran das

Stuttgarter „Postdörfle" erinnern mag; neuen Datums ist die Beamten- und Arbeiterhäuserkolonie der Saline Wilhelmshall, deren außerordentlich ansprechende künstlerische Bearbeitung der Regierungsbaumeister Hans Daiber, ein Schüler Fischers, ausgeführt hat, der auch als Beauftragter der Kgl. Hofkammer die Bauausführung des Kunstgebäudes in trefflicher Weise leitete.

Überhaupt aber beweist der Staat volles, tatkräftiges Verständnis für die kulturelle und wirtschaftliche Bedeutung der Architektur im gesamten Leben der Gegenwart. Diesem Verständnis verdankt Württemberg als besonders wichtige Institution die relativ früh (1905) ins Leben gerufene und nach außerordentlich praktischen, gesunden Grundsätzen arbeitende Bauberatungsstelle, deren besondere und höchst segensreiche Eigenart darin besteht, daß sie ihren Rat nicht privaten Baulustigen, sondern den Angehörigen des Baugewerbes erteilt, diesen also keine Konkurrenz macht oder sich schulmeisternd zwischen Publikum und Bauhandwerk drängt, sondern auf letzteres erzieherisch und im Sinne einer einheitlich vorwärts strebenden Baukultur einwirkt. An der Spitze steht ein praktischer Architekt, auf dessen private Leistungen schon mehrfach auf diesen Seiten hingewiesen wurde: Paul Schmohl, ein Mann voll kräftiger Energie und klaren Zielbewußtseins. Er ist zugleich Direktor der Kgl. Baugewerkschule, und diese Personalunion, die nicht organischer Natur ist, bürgt, wie die Namen anderer neben ihm als Lehrer tätiger Architekten, zugleich dafür, daß auch diese für das praktische Baugewerbe so wichtige Lehranstalt heute in einem zugleich praktischen und künstlerischen, für die Forderungen der Gegenwart erschlossenen Geist wirkt. Der gleiche Geist lebt auch an der Hochbauabteilung der Technischen Hochschule; und so mag der ferneren Entwicklung der württembergischen Baukunst die Wahrheit des oft zitierten Wortes zugute kommen: „Wer die Schule hat, hat die Zukunft."

KEYSSNER

DAS KUNSTGEWERBE

DIE K. KUNSTGEWERBESCHULE UND DIE LEHR- UND VERSUCHSWERKSTÄTTE

Das seit dem Regierungsantritt König Wilhelms II. mit besonderer Energie einsetzende Bestreben, Stuttgart zu einer Kunststadt zu machen, mußte von selber dazu führen, daß auch dem Kunstgewerbe und damit der Kunstgewerbeschule neue Aufmerksamkeit zugewendet wurde. Davon konnte man gerade für Württemberg viel erhoffen. Nicht nur standen gewisse Zweige des Kunstgewerbes, wie das Buchgewerbe, die Möbelindustrie, die Edelmetallindustrie von alters her in Württemberg auf einer Höhe, die ihnen weithin Beachtung und Absatz verschaffte: es hatte auch das Vorgehen Darmstadts unter dem kunstverständigen Großherzog Ernst Ludwig gezeigt, daß es durch die Pflege des Kunstgewerbes leichter als durch die der freien Kunst möglich sei, einer Stadt von mittlerer Größe eine besondere Stellung in dem Kunstschaffen unseres Volkes zu geben.

Die Kunstgewerbeschule war unter der Leitung Kolbs eine unter ihren Schwesteranstalten hervorragende Schule geworden, der es nie an Schülern fehlte. Es lag aber in der Natur der ganzen Einrichtung dieser Kunstgewerbeschulen alten Schlags, daß sie wesentlich kunstgewerbliche Zeichner ausbildeten, die, in den Fabriken sehr gesucht, schließlich doch in einer solchen Zahl vorhanden waren, daß die Anstellungsbedingungen sich in kaum glaublicher Weise herabdrückten. Die handwerklich praktische Ausbildung, wie sie z. B. die Ziseleure erhielten, trat im ganzen gegen die allgemein künstlerische zurück, und diese schöpfte im wesentlichen aus einer Wiederholung alter Stilformen.

Dagegen hatte nun schon längst eine ziemlich energische Kritik eingesetzt, die sich noch steigerte, als auf einmal eine Reihe von Künstlern sich dem Kunstgewerbe zuwandte. Diese empfanden den Zusammenhang der Kunstformen mit der Natur des Materials und mit der handwerklichen Technik wie eine neue Offenbarung. Man strebte nach einer Wiedergeburt der Form aus der Technik und dem Zwecke. Auf diese Weise suchte man aus der sklavischen Abhängigkeit von den alten Stilen loszukommen und die Kunst aus dem Einfachen und Konstruktiven neu zu erzeugen. Es lag in der Luft, hier etwas Neues zu machen, und in München z. B. boten die sogenannten „Vereinigten Werkstätten", zu denen sich Krüger, Pankok, Bruno Paul, Riemerschmid, Haustein und Rochga zusammengetan hatten, den Typus einer neuen kunstgewerblichen Ausbildung dar, die den Forderungen der Zeit entgegenkam.

Als daher Graf Kalckreuth und Grethe bei der Jahrhundertausstellung in Paris den von Pankok dorthin gelieferten, schönen Raum gesehen hatten, richteten sie an den Künstler die Frage, ob er nicht bereit wäre, nach Stuttgart überzusiedeln. Pankok, der damals das Haus Lange in Tübingen baute, schlug vor, da ein einzelner doch zu isoliert stände, die Münchener Vereinigten Werkstätten im ganzen nach Stuttgart zu überführen mit der Verpflichtung, jährlich eine Anzahl Schüler auszubilden; und nach kurzen Verhandlungen mit ihm und Krüger wurde dem Ministerium ein dahin gehender Plan vorgelegt. Das Ministerium erkannte seine Wichtigkeit, formte ihn in einer dem Schulzweck entsprechenden Weise um und legte ihn im Sommer 1901 der Kammer vor, die ihn genehmigte. Krüger und Pankok sollten gemeinsam die Schule leiten, da Krüger die halbe Woche in München tätig blieb; Bruno Paul, damals noch einer der eifrigsten Mitarbeiter des Simplizissimus, wagte man nicht zu übernehmen; Riemerschmid aus andern Gründen schied aus. Aber die Möbelwerkstätte wurde Ende 1901 in den Räumen des Zuchthauses, dessen vortreffliche Arbeitseinrichtungen der Anstalt zugute kamen, fertiggestellt und der Betrieb der „Kgl. Lehr- und Versuchswerkstätte" Anfang 1902 aufgenommen. Das organische Statut gliederte sie als eine selbständig gestellte Abteilung an die Kunstgewerbeschule an. Sie sollte den Zweck haben, den Schülern, die eine künstlerische Allgemeinbildung schon besaßen, eine spezielle technische Ausbildung im Entwerfen, in der Ausarbeitung, Preisberechnung kunstgewerblicher Entwürfe zu geben, sodann sollte sie kunstgewerbliche Meisterkurse halten, endlich Kunstgewerbetreibenden künstlerische Entwürfe und Modelle gegen Entgelt liefern.

Die Doppelleitung an der Schule erwies sich bald als unhaltbar, und Krüger entschied sich schließlich für München. Vom August des Jahres 1903 an ist dann Pankok Vorstand. Nun setzte zunächst eine durch Jahre hindurch planmäßig fortgesetzte Tätigkeit zur weiteren Ausgestaltung der Anstalt ein, um diese ihrer Aufgabe immer vollkommener anzupassen. Durch den Hilfslehrer Berner, hatte man ganz in der Stille eine Metallwerkstätte einrichten lassen. Im Jahre 1903 wurde Rochga als Hilfslehrer für Flächenkunst berufen. Als er bald darauf Rufe nach Magdeburg und Düsseldorf ablehnte, bekam er dafür die Aussicht auf eine definitive Lehrstelle für Flächenkunst; und als Berner im Jahre 1905 aus Gesundheitsrücksichten sein Amt niederlegte, wurde Haustein als Leiter der Metallwerkstätte aus Darmstadt hierhergeholt. Das Ausscheiden von Groß an der Kunstgewerbeschule, der dort Glasmalerei und Keramik vertreten hatte, benutzte Pankok, um eine keramische Werkstätte einzurichten, deren Lehrstelle Hans von Heider übertragen wurde. Und endlich gab die Berufung von Joh. V. Cissarz und Ludwig Habich durch den Verein württembergischer Kunstfreunde Veranlassung, diese mit einem Aufwand von je 1000 Mark als Hilfslehrer für Buchkunst und Steinbildhauerei anzustellen. Von der Abteilung für Flächenkunst löste sich mit der Berufung von Paul Lang an die Kunstgewerbeschule ein Fachkurs für Textilarbeiten ab; und in kurzem hofft man daraus eine besondere Abteilung für Textilkunst zu schaffen. Endlich wurde mit der Einrichtung eines

Franz Böres. Silberkassette
Ausgeführt bei P. Bruckmann & Söhne, Heilbronn

Unterrichts für naturwissenschaftliche Formenlehre begonnen, den zuerst der Sekretär der Handwerkskammer, Dr. Schaible, unentgeltlich erteilte und der nach dessen Tode von Professor Schuster übernommen und mehrfach erweitert wurde (Materialienkunde usf.); ein von dem Verwalter Schmid erteilter Unterricht in Preisberechnung, Buchführung, Wechsellehre, Gesetzeskunde für Gewerbewesen brachte vollends alles das in den Lehrplan herein, was die Schüler in den Stand setzen konnte, die Meisterprüfung zu erstehen. Den Unterricht in Kunstgeschichte erteilte am Anfang Dr. Franck-Oberaspach, später Dr. Baum, schließlich Dr. Diez. Eines der am meisten charakteristischen Organe der Lehr- und Versuchswerkstätte bilden die handwerklichen Lehrmeister, welche die Aufgabe haben, die Handgeschicklichkeit der Schüler auszubilden; in der Schreinerei war von Anfang an Lehrmeister Hupfer der eigentliche Handwerksmeister, in der Metallwerkstätte ist Berger, in der Töpferei Kluge als Lehrmeister tätig.

J. V. Cissarz, Ehrenurkunde

In der für die neuen Räume in Aussicht genommenen Neuordnung des ganzen Betriebs der Kunstgewerbeschule ist die volle Verschmelzung beider Anstalten vorgesehen. Die Anstalt wird dann in dieser Form einen ganz neuen Typus kunstgewerblicher Schulung repräsentieren und durch die enge Verbindung mit der Akademie den so überaus wünschenswerten Austausch der Talente zwischen den beiden Gebieten künstlerischer Betätigung, der freien Kunst und der angewandten Kunst, ermöglichen. Man darf hoffen, daß dadurch zweierlei erreicht wird: der Abfluß überschüssiger Talente aus der Malerei und Plastik in das Kunstgewerbe und eine Befruchtung des Kunstgewerbes durch die aus dem Betrieb der freien Kunst fließenden Anregungen.

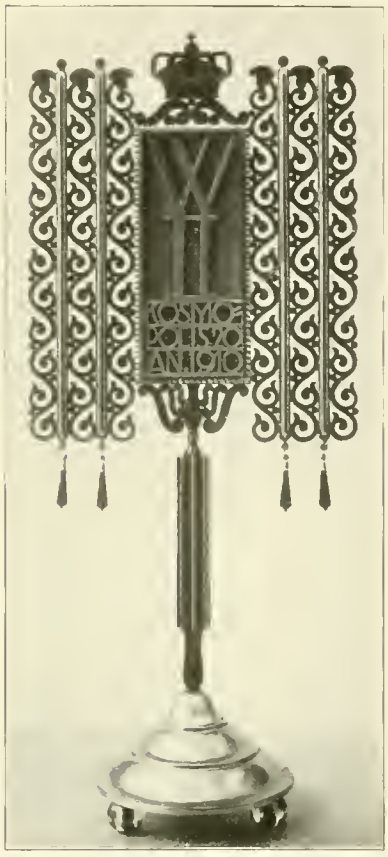
* * *

Das Mißtrauen, mit dem man in den Kreisen der kunstgewerblichen Großindustrie der neuen Anstalt am Anfang begegnete, hatte, soweit das jetzt zu übersehen ist, wesentlich zwei Gründe. Einmal fürchtete man sich vor der künstlerischen Revolutionierung, die von einer die Tradition ablehnenden

Gruppe rein künstlerisch interessierter Leute ausgehen konnte; sodann glaubte man auch eine Konkurrenz von der neuen Anstalt befürchten zu müssen, die dem an sich schon mit Schwierigkeiten kämpfenden Kunstgewerbe schädlich werden konnte.

Beide Befürchtungen haben sich als nicht gerechtfertigt erwiesen.

Schon der Charakter der Anstalt als einer Schule schränkte die Arbeitsleistung der Lehr- und Versuchswerkstätte naturgemäß so weit ein, daß von einer ernstlichen Konkurrenz mit den Gewerbetreibenden keine Rede sein konnte. Größere künstlerische Aufträge, welche die Lehrer an der Werkstätte selbst bekamen, gingen im allgemeinen über die Leistungsfähigkeit der Schule hinaus. Sie wurden in der Regel durch hiesige Firmen ausgeführt, so das Pankoksche Musikzimmer, das sich nun im Landesgewerbemuseum befindet, durch die Hofmöbelfabrik von Georg Schöttle, der Hausteinsaal in der Kgl. Gemäldegalerie durch die Firma Brauer & Wirth, die auch die Entwürfe für die beiden Bodenseedampfer ausführte. Kleinere Aufträge, wie die von einzelnen Zimmern, wurden an kleinere Geschäfte hier oder auf dem Lande vergeben, wobei die früheren Schüler der Anstalt vielseitige Berücksichtigung fanden. So zahlreich also verhältnismäßig auch die Aufträge waren, die in den Lehr- und Versuchswerkstätten erledigt wurden (in der Schreinerei seit Bestehen der Anstalt etwa 6000, in der Metallwerkstätte 700, in der keramischen Werkstätte 900 Einzelarbeiten), so hat der Umsatz der Werkstätten doch durchschnittlich nur etwa 16000 Mark im Jahre betragen, die an Schüler bezahlten Löhne etwa viereinhalbtausend Mark. Und wenn man 300 Arbeitstage für einen Vollarbeiter rechnet, so haben die Werkstätten durchschnittlich nur mit 3,1 Vollarbeitern gearbeitet.



J. V. Cissarz, Tischständer

So wenig nun also von einer ernsthaften Beeinträchtigung unserer großen kunstgewerblichen Betriebe durch die Arbeitsleistung der Lehr- und Versuchswerkstätten die Rede sein kann, so mannigfaltig haben sich andererseits die positiven Beziehungen gestaltet, welche die Anstalt mit dem gewerblichen Leben verbinden. Von einzelnen großen Aufträgen, die hiesige Möbelfabriken durch die Lehrer der Anstalt bekommen haben, ist schon die Rede gewesen. Als wichtig verdient außer den Arbeiten der Möbelbranche noch die prachtvolle Bowle hervorgehoben zu werden, die Haustein für Peter Bruckmann in Heilbronn entworfen hat, ein wahres Meisterwerk fein empfundener Edelmetallkunst. Eine besonders gemeinnützige Aufgabe anderer Art hat die

keramische Werkstätte geleistet. Sie hat mit der Zeit fast sämtliche Tone des Landes durch Brennproben und Schlemmproben auf ihre Verwendbarkeit durchprobiert und den Töpfereien die nötigen Angaben über ihre sachgemäße Verbesserung und Behandlung gemacht. Wenn von Entwürfen für größere Geschäfte, die ihre eigenen Zeichner haben, kaum die Rede ist, so ist dagegen in vielen Fällen der kleinere Geschäftsmann für solche dankbar. Frühere Schüler der Anstalt, die sich selbständig gemacht haben, bleiben in dauernder Verbindung mit ihr, holen sich in den Werkstätten neue Anregungen und Entwürfe und benützen gegen Entgelt zeitweise ihre Maschinen, an denen übrigens auch Arbeiter aus großen Fabriken je und je eingelernt werden. Diese Beziehungen zu dem kleineren Gewerbe können gar nicht hoch genug angeschlagen werden. Aber auch manche größeren Firmen bleiben dauernd in Beziehungen zu der Anstalt durch wiederholte Schulwettbewerbe, mit denen sie sich neue Muster verschaffen.

P. Lang, Saal im Stuttgarter Kunstgebäude

In diesen Wettbewerben liegt ein besonders sicherer Maßstab für die in der Anstalt geleistete Arbeit. Mit der höchsten Regsamkeit und mit zahlreichen Erfolgen haben sich die Schüler von Anfang an an solchen Wettbewerben beteiligt. Um nur einige der wichtigsten anzuführen, so wurden Preise davongetragen z. B. bei Entwürfen von Metallintarsien der Firma Erhard Söhne in Gmünd (erster und zweiter Preis), bei einem Preisausschreiben des Landesgewerbemuseums für Studentenkunst (4 Preise), für Entwürfe von Grabsteinen und Aschenurnen (Preisausschreiben des Kunstgewerbevereins Berlin) 5 Belobungen, für Schmuckgegenstände (Preisausschreiben der Goldschmiede-

zeitung) der erste Preis, für Bilderrahmen (Preisausschreiben des Kunstgewerbevereins Karlsruhe im Auftrag der Firma Maurer & Braun in Lahr) 2 Preise, für Abendmahls- und Taufgefäße (Verein für christliche Kunst in Stuttgart) erster Preis. Erste Preise erhielten Schüler der Anstalt ferner für die Mitgliedskarte des Württembergischen Schwarzwaldvereins, die zwei ersten Preise für die des Vereins Hütte, die drei ersten für das Diplom des Turnkreises Schwaben, den ersten Preis ferner für ein Speiseservice (Ausschreiben des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer). Im ganzen notiert die Anstalt, soweit der Nachweis möglich ist, 38 erfolgreiche Beteiligungen ihrer Schüler an öffentlichen Wettbewerben. Dazu kommen noch 14 von Privaten veranstaltete Schulwettbewerbe: Fahnen, Plakate, Verpackungen, Briefköpfe, Wandplatten (Wettbewerb für Georg Bankel in Lauf bei Nürnberg), Türdrücker, Jacquard und Matratzendrell (Tangerding & Cie. in Bocholt, Westfalen), Sparbücher für die Stadt Stuttgart usw.

Wichtiger ist freilich zu wissen, was die Anstalt aus ihren Schülern gemacht hat, um daraus über die Ausrüstung zu urteilen, die sie ihnen mitzugeben in der Lage war. Hier ist nun zunächst anzuführen, daß sich seit Beginn der Anstalt von 463 Schülern 73 während ihrer Schulzeit der Meisterprüfung bei der Handwerkskammer Stuttgart unterzogen haben (45 Möbelschreiner, 23 Dekorationsmaler, 1 Gold- und Silberschmied, 2 Ziseleure, 1 Stahlgraveur und 1 Hafner). Die praktisch tätigen Handwerker, die die Schule besuchen, bleiben in fast allen Fällen ihrem Handwerk als ausübende Kräfte erhalten, sie werden nicht Möbelzeichner, wie es in der Kunstgewerbeschule die Regel ist. Aus der Schreinerei sind, soweit es sich feststellen läßt, 53 Schüler als selbständige Meister hervorgegangen, 25 als Werkführer tätig, 12 als Lehrer, 15 als Architekten (über 64 fehlt nähere Kunde); in der Abteilung für Flächenkunst finden wir neben 12 selbständigen Meistern 45 in (zum Teil leitender) Stellung, 21 als Lehrer tätig. Diese trockenen Zahlen geben ein recht anschau-

Th. Schnell, Entwurf für den Chor der Kirche in Obersaxen (Graubünden)

liches Bild von der Befruchtung, die das Kunstgewerbe durch die Tätigkeit der Lehr- und Versuchswerkstätten erhalten hat. Daß namentlich der selbständige Kleinmeister seine Bildung so vielfach in der Lehr- und Versuchswerkstätte holt, darf als besonders erfreulicher Umstand bezeichnet werden.

P. Lang, Bucheinband

* * *

Auch die Furcht, daß sich die Lehrer der Anstalt durch extravagante, den praktischen Bedürfnissen fremde Leistungen im Kunstgewerbe die Beziehungen zu der Industrie verderben werden, eine Furcht, die den sich neuorientierenden künstlerischen Bestrebungen gegenüber nicht unberechtigt war, hat sich, soweit wir sehen können, kaum als berechtigt erwiesen. Haustein, von Heider, Rochga haben kaum jemals etwas geschaffen, was man seiner Form nach als extravagant bezeichnen könnte; bei Haustein gehört eine feinempfundene sach- und materialgemäße Art von schlichter Natürlichkeit von Anfang an sogar zu seinen eigensten Vorzügen; Hans von Heider geht sachte von der Bemalung überlieferter keramischer Formen zu einer plastischen Neubildung derselben vor, die als durchaus materialgemäß in Anspruch genommen werden darf; so hat auch Rochga, früher mehr zum Grauen neigend, jetzt wohl eine Neigung zur Starkfarbigkeit, zu komplementären Gegensätzen in der Farbe, die über das Übliche hinausgeht; er trifft aber dabei mit dem allgemeinen Zug der Zeit nach Steigerung der Farbe zusammen. Man hat vielfach die Säle, welche Pankok, Haustein und Rochga in der Gemäldegalerie eingerichtet haben, als Beweis für extravaganten Geschmack angeführt. Allein hier handelte es sich um etwas anderes. Nicht die Form an sich gab den Anstoß, sondern die Verwendung der Säle für einen Zweck, für den sie, wenn man es genau nimmt, ursprünglich nicht bestimmt waren. Zwei der Säle sind ursprünglich selbst Ausstellungsobjekte gewesen und haben so der einfacheren Form entbehrt, die man für eine Bildersammlung wohl allerdings als wünschenswert bezeichnen muß; die letzten beiden Säle sind bei aller festlichen Vornehmheit, die sie wohl haben dürfen, doch so weit vereinfacht, daß sie ernsterem Widerspruch nicht mehr begegnen können. Bei alledem soll nicht geleugnet werden, daß der Leiter der Schule,

J. Ballmann, Ciborium

Pankok, in seinen Anfängen auch berechtigten Widerspruch herausgefordert hat und daß er eine Zeitlang brauchte, um auf den Weg zu kommen, der ihn zur vollen Entfaltung seines eigentümlichen Talents führte.

Bernhard Pankok. Daß Pankok ein ganz hervorragendes künstlerisches Talent besitzt, wird jetzt von niemand mehr geleugnet. Seine Malereien, die, wie wir sahen, schon in seiner Jugend eine eigentümliche Frische und seltenen Geschmack zeigen, haben in der letzten Zeit so allgemeinen Beifall bei der Künstlerschaft gefunden, daß die Künstler sich zu wundern pflegen, warum er sich überhaupt mit dem Kunstgewerbe abgibt. Dies muß bei dem natürlichen Zusammenhang aller künstlerischen Betätigungen ohne Zweifel zu der Ansicht führen, daß er auch in seinen kunstgewerblichen Leistungen nichts Talentloses machen kann; nur müssen in der Tat beim Kunstgewerbe auch außerkünstlerische Vorzüge vorhanden sein, wenn eine lückenlose Befriedigung entstehen soll. Pankok hat in der Tat in allem rein Künstlerischen da, wo sich sein hoch entwickelter dekorativer Sinn, seine lebhafte Formphantasie frei entfalten konnten, nie Geringes, nie Bedeutungsloses geschaffen. Aber da, wo es galt, das Einfache interessant zu gestalten, hat er in dem Bestreben, Neues zu geben, zuweilen das praktische Bedürfnis, das einfache Bedürfnis des Hauses vernachlässigt und auch je und je einmal unschöne Formen gewählt. Indes scheinen mir solche Entgleisungen mit einem Bestreben zusammenzuhängen, das gerade für den Leiter einer solchen Schule wesentlich ist. Pankok hat ein tiefes Gefühl dafür, daß diese neue Zeit mit ihren Eisenbahnen, Autodroschken usw. eine neue, ihr charakteristische Form verlangt, so wie sie etwa der Messelstil für die Warenhäuser geschaffen hat; sodann sucht er diese Formen aus der Maschine selbst und ihrer eigentümlichen Funktion zu erzeugen — zweifellos berechtigte und zweifellos schwer zu erfüllende Aufgaben. Wenn es nicht überall gelungen ist, sie zu erfüllen, so darf man doch nur an die vielbegehrten Bilderrahmen der Lehr- und Versuchswerkstätten, das eigenste Werk Pankoks, erinnern, um zu erkennen, welche wertvollen Anfänge hier gemacht sind.

N. Brühlmann, Halsschmuck

Pankok ist das Glück zuteil geworden, in dem Haus Rosenfeld am Herdweg das Innere und Äußere eines schon bestehenden Gebäudes — von dem freilich wenig übriggeblieben ist — nach seinem durch keine Geldschranken eingeengten künstlerischen Geschmack umzugestalten. In einwandfreier Größe und Vornehmheit baut sich die Hauptfront des Hauses (gegen den Garten und

die Stadt) auf, und im Innern folgt von dem originellen, frischgefärbten Entree mit seinen reizenden Farbenimprovisationen ein glänzend und reich gestalteter Raum auf den anderen: die Halle mit ihrem prachtvollen, wie aus der Idee des Lichtes geborenen Kronleuchter, der Gesellschaftsraum mit der seltenen Poesie seiner Farbenstimmung, eingeleitet durch einen Türsturz, der ein wahres Juwel eingelegter Arbeit ist, zuletzt die Schlaf- und Badezimmer, ebenso ausgezeichnet durch die praktische wie die dem einfachen Zweck entsprechende künstlerische Gestaltung usw. Hier ist zweifellos ein Juwel künstlerischer Innenarchitektur geschaffen, das zu den ersten Sehenswürdigkeiten unserer Residenz gehört. Ich habe früher gesagt, daß Pankok als Kunstgewerbler ein Poet ist. Er schafft Träume. Seine Stärke liegt da, wo er die Phantasie frei walten lassen kann. Und keine Frage kann mehr darüber bestehen, daß er, wo er sich ungehemmt entfalten kann, auch im Kunstgewerbe ein schöpferischer Genius, ein Künstler in des Wortes verwegenster Bedeutung ist.

M. Lang-Kurz, Kissen

Paul Haustein. Pankok ist, abgesehen davon, daß er aus einer Handwerkerfamilie stammt, wie er selbst erzählt, als Maler auf das Kunstgewerbe gewiesen worden dadurch, daß er ein starkes Gefühl davon hatte, wie wenig doch eigentlich ein Renaissance- oder Barockrahmen zu einem modern empfundenen Bild paßt; die Malerei selbst also hat ihn gewissermaßen zu dem Kunstgewerbe geführt. Bei Haustein weist schon die Vielseitigkeit seiner kunstgewerblichen Betätigung darauf hin, daß wir es mit einem Mann zu tun haben, der für dieses Zwischengebiet zwischen der reinen Kunst und dem Handwerk im eigentlichen Sinn geboren ist. Haustein ist jetzt der Vorstand der Metallwerkstätte an seiner Schule und arbeitet auf diesem Gebiet mit einer Vollendung, die es als sein eigenstes erscheinen läßt. Allein ebenso gute Sachen hat er auf dem Gebiet der Innenarchitektur, der Möbel, der Verglasung, der Keramik, der Stuckdekoration gemacht, selbst auf dem der Buchkunst; überall

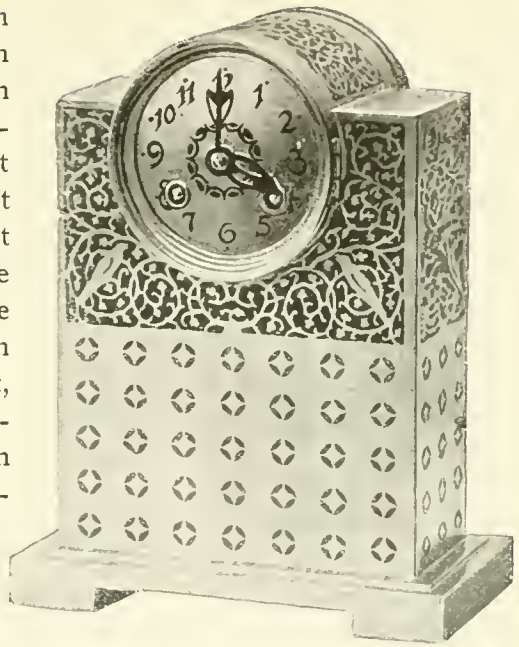
M. Schweizer, Kissen

paßt er sich den verschiedenen Aufgaben, die die Natur des Materials mit sich bringt, mit einer Leichtigkeit und Beweglichkeit an, die bewunderungswürdig ist. Eine solche gleichmäßige Befähigung für die verschiedensten Seiten des Kunstgewerbes setzt ein Gleichgewicht praktischer und künstlerischer Interessen voraus, einen Handwerker sozusagen, der zugleich Künstler, oder einen Künstler, der zugleich Handwerker ist, es setzt neben dem Pathos für die künstlerische Form einen Sinn für die besonderen Reize der verschiedenen Materialien voraus — und aus diesem Gleichgewicht der konkurrierenden Interessen entspringt dann wohl die schöne Sachlichkeit und Materialgemäßheit, die schlichte Natürlichkeit, die dezente Form, die so ziemlich alles auszeichnet, was Haustein geschaffen hat. Ich habe früher darauf hingewiesen, daß Haustein gewissermaßen auf dem Gegenpol zu Pankok steht; daß das Moment der Gesetzmäßigkeit in seiner Formgebung ebenso entwickelt ist wie bei Pankok die Phantasie; Beweis: die Neigung Hausteins, mit einfachen Mitteln, mit dem Reiz des Parallelen, geometrischer Urgebilde, gerader oder eindeutig gekrümmter Linien zu arbeiten. Das soll nicht heißen, daß Haustein irgendwo nüchtern oder trocken sei; das ist er vielmehr nirgends; wohl aber soll damit gesagt sein, daß er eine der glücklichen Künstlernaturen ist, in denen eine gewisse Harmonie von Gesetzmäßigkeit und Freiheit, von Vernunft und Phantasie von Anfang an das Schaffen bestimmt. Zu seiner Lehrtätigkeit sei die bedeutungsvolle Tatsache notiert, daß er 1907 und 1908 zum Leiter der Meisterkurse des Bayrischen Landesgewerbemuseums in Nürnberg berufen und sich dort das Zeugnis verdiente, „daß schwerlich eine glücklichere Wahl hätte getroffen werden können".

O. Gußmann, Decke

Rudolf Rochga. Rochga ist als produzierender Künstler auch vielseitig genug gewesen. Er hat für Bruckmann-Heilbronn Entwürfe für Edelmetallarbeiten mit der Absicht geliefert, der Maschinenarbeit entgegenzukommen; er hat Heizkörpergitter geschaffen und Zimmereinrichtungen, wie die beiden nach

ihm benannten Säle der Gemäldegalerie in Stuttgart. Aber sein Gebiet liegt sowohl in der Schule als in seiner eigenen Produktion wohl am meisten in dem Gebiet der sogenannten Flächenkunst, die weniger geeignet ist, ein Ganzes für sich zu schaffen. So ist er als Künstler weniger hervorgetreten, hat aber um so mehr als Lehrer gewirkt. Seine Meisterkurse für Dekorationsmaler, wie überhaupt der ganze Unterricht, den er in der Flächenkunst an der Anstalt erteilt, dürfen wohl als Muster eines klug und sorgfältig ausgedachten Betriebs gelten. Man kann darüber manches aus den Veröffentlichungen entnehmen, die er teils selbständig erscheinen ließ („Form und Farbe im Flächenschmuck", Stuttgart, Julius Hoffmann), teils von Zeit zu Zeit in den Fachzeitschriften („Der Maler", „Die Mappe", „Leipziger Malerzeitung") bringt. Wie die Art des Pinsels, mit dem man arbeitet, des breiten und des spitzigen, sich in Form und Bewegung des Ornaments auswirkt, wie diese Formen gestaltet werden, um eine rasche, spielende Bewegung des Pinsels, deren Produkt mit der Tapete konkurrieren kann, zu erzielen, wie verschiedene Pinsel zugleich den Kammzug ausführen; wie Formen entstehen, indem der Pinsel auf der Fläche gedreht wird; wie die Modellierung der verschiedensten Pflanzenvorbilder aus zwei Farbentöpfen, einem helleren und einem dunkleren, erzielt wird; wie die Gestalt farbiger Vögel aus unschattierten einfachen Farbflächen zusammengesetzt, wie die Form der Natur stilisiert wird, dies ist alles überaus interessant zu sehen und illustriert so recht, wie nützlich und wichtig eine solche Verbindung von Kunst und Technik werden muß, wie sie in den Lehr- und Versuchswerkstätten gepflegt wird. Rochga hat mit seinen Schülern eine Reihe von Arbeiten in hiesigen Wohnhäusern ausgeführt; er veranstaltet immer von Zeit zu Zeit Ausstellungen von Arbeiten und Entwürfen seiner Schüler im Landesgewerbemuseum und entfaltet so eine fruchtbare und weithin reichende Tätigkeit. Daß er auch (mit Pankok zusammen) den Aktunterricht an der Schule leitet, darf zum Schluß noch besonders hervorgehoben werden.



Erhard & Söhne, Uhr. Entwurf von F. Böres

Hans von Heider hat man in der letzten Zeit vielfach auch als Maler (der er ursprünglich war) hervortreten sehen, und es ist schon hervorgehoben worden, daß seine Landschaften, die er in seinen Anfängen naiv studierte und mit schlichten Lufttönen wiedergab, allmählich einen in das Große gehenden dekorativen Zug angenommen haben. Zur Keramik kam er infolge eines Zufalls durch einen seiner jungen Kollegen in München. Er widmete sich ihr mit Feuereifer und ruhte nicht, bis er in alle Einzelheiten der Technik bis zum Brennen eingedrungen war — mit ihm sein Vater und zwei Brüder. Dann verließ er die Keramik und kehrte zur freien Kunst zurück. Aber dieses Bilden

aus dem wertlosen Material, dieses Schaffen von Werten aus dem Nichts, diese ganze reiche und komplizierte Technik hatten es ihm angetan, und so wandte er sich schließlich definitiv der Keramik zu. An der Kunstgewerbeschule in Magdeburg übte er (1901—1905) sie zuerst als Lehrer; dort traf ihn der Ruf hierher; und hier hat er nun in den Lehr- und Versuchswerkstätten eine Musterwerkstatt eingerichtet, die mehrfach auch große Aufträge, wie die Brunnenhalle in Wildbad, den prächtigen Brunnen im Wintergarten des Hauses Kommerell in Höfen u. a., zu erledigen imstande war. In der Gemäldegalerie sind die einfach-schönen Verdampfungsschalen jedermann vor Augen. Von den Untersuchungen des Töpfertons, die in der Werkstatt gemacht wurden, ist schon die Rede gewesen; aber auch ganze Töpfereieinrichtungen werden außerhalb Stuttgarts unter der Leitung Hans von Heiders gemacht und überhaupt der Töpferei im Lande jede Aufmerksamkeit erwiesen. Ein gewisser Ernst zeichnet alles aus, was von Heider macht. So sind auch seine Farben in der Keramik im ganzen ernst und kühl und passen vortrefflich zu dem Material, seine Formen schlicht und sachgemäß, ganz aus den Handgriffen der Technik heraus geboren. Im Unterricht läßt er zunächst einen einfachen Gegenstand ganz durcharbeiten, drehen, formen, glasieren, brennen und wieder brennen, ehe er die Schüler entwerfen läßt, damit sie die Bedingungen, unter denen das keramische Werk vollendet wird, vollständig kennen lernen. Dann wird die Dekoration entworfen, aber nicht auf dem Papier, sondern auf dem Gegenstand selbst, damit kein „Buchschmuck" entstehe und die Wölbung des Materials von Anfang an mitspreche. Haider läßt mit den einfachsten Schmucktechniken der Urzeit, mit Einkratzen in das halbtrockene Material, beginnen und dann allmählich zu den komplizierteren Bildungen übergehen.

Erhard & Söhne, Schmuckkassette

Unter den Werken des Künstlers verdient der Kirchhof in Holzheim besonders hervorgehoben zu werden, ein Auftrag, der aus dem einer Familiengrabstätte hervorwuchs. Mauer und Tor, Leichenhalle und Anlage der Gräber, Verteilung des Grüns und der Wege: das alles scheint hier in mustergültiger Weise gelöst zu sein.

Obwohl es noch nicht gelungen ist, eine eigentliche Textilwerkstätte an der Anstalt einzurichten (was erst von dem Neubau zu erwarten ist), muß der

G. Schöttle, Innenraum. Entwurf von O. Pfennig

künftige Vorstand derselben, Paul Lang, in der Reihe der Künstler der Lehr- und Versuchswerkstätten jetzt schon genannt werden. Denn wie die anderen Lehrer an der Schule ist er ein vielseitiger Kunstgewerbler von einer eigenen Art; ja auch als Maler hat er in der letzten Zeit mehrfach (z. B. durch die Blumenstilleben im neuen Hoftheater) die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Seine Möbelformen haben etwas Schlichtes und Anheimelndes; er gibt ihnen gerade so viel Bewegung, als sie brauchen, um nicht langweilig zu werden; Schnitzereien und Einlagen beleben anmutig die Flächen. Von seinen übrigen kunstgewerblichen Arbeiten erinnere ich mich einer Ledermappe, auf der in einem zierlichen Rankenhag zwei stilisierte Vögel kauern, einer reizenden Erfindung. In besonderem Maße vertritt er unter seinen vorher genannten Kollegen den Charakter des Bürgerlich-Gediegenen.

Von J. V. Cissarz, dem neuernannten Vorstand der buchkünstlerischen Abteilung in den Lehr- und Versuchswerkstätten, möge es genügen, ein paar Worte zu sagen, da er neuerdings mehr nach der freien Kunst gravitiert und in ihrem Rahmen behandelt worden ist. Cissarz war ursprünglich in der Buchkunst ein Freund des Zierlich-Feinen. Mit der Zeit ist er zu kräftigeren Formen übergegangen, zugleich zur Einfachheit, und hat seine Wirkung in größeren zusammengehaltenen Massen gesucht; zugleich sind seine Farben kontrast-

reicher geworden, wie sich auch sonst in seiner Tätigkeit allmählich ein großer dekorativer Stil entwickelt hat, in dem sein schon auf der Schule hervorgetretenes vorzügliches Zeichentalent sich ausleben kann. Im Buchgewerbe ist sein Name durch ganz Deutschland berühmt und seine Bedeutung für die Entwicklung des edleren Buchschmucks allgemein anerkannt. Daß die Schule an ihm einen vortrefflichen Lehrer hat, liegt nicht nur in der starken künstlerischen Begabung des Meisters, sondern auch in seiner expansiven und suggestiven Natur und seiner außerordentlichen Mitteilungsfähigkeit begründet.

* * *

Blicken wir zurück auf die Energie, mit der die Anstalt von Stufe zu Stufe entwickelt worden ist, die rege und vielseitige Tätigkeit ihrer Schüler, die Ausbreitung dieser Schüler in den Kreisen des Kunstgewerbes in selbständigen Stellungen und ihre fortdauernde Verbindung mit der Schule, die ihnen ihre künstlerische Bildung gegeben hat, auf das rege und vielseitige künstlerische Schaffen ihrer Lehrerschaft, so können wir mit Sicherheit sagen, daß auch die Gründung der Lehr- und Versuchswerkstätten zu den Ruhmestiteln der Epoche gehört, die wir zu schildern haben, wenn sie auch gemäß den Schranken, die menschlichen Dingen gesetzt sind, etwa nicht alles erfüllen konnten, was ihre Begründer — mit mehr oder weniger Recht — von ihnen erwarteten.

DIEZ

Brauer & Wirth, Innenraum

Neben der Kgl. Kunstgewerbeschule in Stuttgart erfreuen sich auch die übrigen Kunstgewerbe-, Fach- und Frauenarbeitsschulen des Landes einer hohen Blüte. Fast an allen sind Lehrkräfte im Besitze tüchtiger künstlerischer Qualitäten tätig. Dies gilt besonders für die neuerrichtete und organisierte Kgl. Fachschule für Edelmetallindustrie in Gmünd, der als Direktor Walter Klein, geb. 1877 in Stuttgart, ein vortrefflicher Metallkünstler, vorsteht; unter ihren übrigen Lehrkräften sei der Maler Karl Purrmann erwähnt. Die Kunstgewerbeschule für Frauen, die der Stuttgarter

E. Behr, Innenraum. Entwurf von E. Bercher

Städtischen Gewerbeschule angegliedert ist, leitet Magdalene Schweizer, eine vielseitige Künstlerin, von deren Können das auf S. 279 abgebildete Kissen eine gute Vorstellung gewährt. Zu ihren Schülerinnen, zu denen fast alle früher genannten jüngeren Malerinnen zu rechnen sind, gehört auch Elisabeth Reischle, eine talentvolle Textilkünstlerin in Tübingen. Sie hat zumal auf dem Gebiete der Paramentik Gutes geleistet.

* * *

Über die zahlreichen selbständig und unabhängig auf dem Gebiete des Kunstgewerbes tätigen Künstler, deren Arbeit zum Teil einen solchen Umfang angenommen hat, daß man in Einzelfällen im Zweifel sein kann, ob man sie nicht den Kunstindustriellen zuzählen muß, können hier nur einige An-

deutungen folgen. Auf dem Gebiete der Innenarchitektur sind außer den früher genannten Künstlern noch Adolf Fauser, Alfred Koch und Wilhelm Weigel tätig. Unter den zahlreichen Dekorationsmalern des Landes muß Christian Kämmerer an der ersten Stelle genannt werden. Die Ausschmückung katholischer Kirchen lassen sich der Architekt August Koch in Stuttgart und der Bildhauer Theodor Schnell in Ravensburg (vgl. den Abschnitt Bildnerei) angelegen sein. Die katholisch-kirchliche Goldschmiedekunst wird von Josef Ballmann in Stuttgart, geb. 1849 in Regensburg, gepflegt. Als Entwerferin von Silberschmucksachen ist Nina Brühlmann erfolgreich hervorgetreten. Die Teppichwebkunst betreibt Hermine Winkler, deren Hauptwerk, einen großen Wandteppich, man in den Pfullinger Hallen sieht; auch in der Stuttgarter Erlöserkirche finden sich vortreffliche Arbeiten von ihr. Alle Zweige weiblicher Handarbeit pflegt ebenso geschmackvoll wie erfolgreich Minna Lang-Kurz.

* * *

Daß auch auf dem Gebiete des Kunstgewerbes Schwaben eine Reihe seiner besten Künstler nach auswärts abgegeben hat, geht aus der Tatsache hervor, daß Friedrich Adler, an der Hamburger Kunstgewerbeschule als Lehrer für Innenarchitektur tätig, der vortreffliche Berliner Plakatzeichner Lucian Bernhard, der junge Metallkünstler Oskar Elsäßer in Pforzheim, Oskar Gußmann (vgl. Malerei) und der Architekt Emil Högg in Dresden und der vielseitige Hans Dietrich Leipheimer in Darmstadt gebürtige Württemberger sind.

BAUM

DIE WÜRTTEMBERGISCHE KUNST-INDUSTRIE

Eine entschieden zur Industrie neigende Bevölkerung einerseits, der Mangel an fast allen wichtigen Rohstoffen andererseits, diese beiden Tatsachen haben mit Notwendigkeit zur Ausbildung der Feinindustrie in Württemberg geführt. Dem Vorhandensein geeigneter Rohstoffe verdanken nur die Sägewerke, die Ton- und Zementindustrie ihr Dasein. In höchster Blüte stehen außerdem der Maschinenbau, die Herstellung chirurgischer Instrumente, die Feinmechanik, Waffenindustrie, Uhrenfabrikation, der Musikinstrumenten- und Orgelbau, die Baumwoll- und Leinen-, die Leder- und Papier-, ferner die Nahrungsmittel- und chemische Industrie. Nicht den geringsten Teil der württembergischen Feinindustrie bildet die Kunstindustrie. Sie hat sich seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts zum Teil aus dem Kleinbetrieb einzelner Kunsthandwerker, in der Hauptsache aber durch die gemeinsame Arbeit von Industriellen und Künstlern bzw. durch Zuziehung von Künstlern zu vorher rein industriellen Betrieben zu ihrer gegenwärtigen Höhe entwickelt. Es sind vier große Gebiete, welche sich der künstlerischen Arbeit bemächtigt haben: die Metallindustrie, die Möbelfabrikation, die Textilindustrie und das Buchgewerbe. Allerdings dürfen nun nicht etwa alle Erzeugnisse dieser Industrien als Kunstwerke angesprochen werden. Es gibt Verlage, es gibt Metallwaren- und Leinenfabriken, die durchaus auf künstlerische Durchbildung oder Ausgestaltung ihrer Erzeugnisse verzichten. Umgekehrt lassen sich, zumal im kunsthandwerklichen Kleinbetrieb, die Anfänge der Beschränkung auf rein künstlerische

G. Schöttle, Möbel. Entwurf von Pullich

Arbeit nachweisen. Für größere streng künstlerische Unternehmungen im Stile der Deutschen Werkstätten scheint das Publikum der bedeutenden württembergischen Kunstindustrien noch nicht reif. Alljährlich werden von ihnen vortreffliche Stücke nach den Entwürfen unserer besten Künstler hergestellt —, der Zwischenhandel vertreibt sie ungern, der weitaus größte Teil der Käufer bleibt den konventionellen und zum Teil geschmacklosen Mustern treu, deren Massenherstellung allein den Fabrikanten jenen Gewinn abwirft, mit dessen Hilfe sie sich mit bewundernswertem Idealismus immer wieder von neuem an die Herstellung wirklicher Kunstwerke wagen.

Welche Bedeutung die Kunstindustrie im württembergischen Kunstleben einnimmt, geht am besten aus einer Aufzählung der leistungsfähigsten Fabriken hervor.

In der Metallindustrie nimmt an künstlerischer Bedeutung die Silberwarenfabrik P. Bruckmann & Söhne in Heilbronn, gegründet 1805, die erste Stelle ein. Ein besonderer Vorzug ihrer Inhaber war es, daß sie sich allzeit selbst praktisch auf dem Gebiete des Kunsthandwerks betätigten; trefflichen Mitarbeitern — der erste war Konrad Weitbrecht, unter den heutigen seien Amberg, Stock und Zeller, genannt — werden ausgezeichnete Leistungen verdankt. Auch von auswärtigen Künstlern, so Böres, Haustein, Rieth, Rochga, sind zahlreiche Entwürfe ausgeführt worden (vgl. die Farbtafel). Unter den zahlreichen Metallwarenfabriken Gmünds sei hier zunächst der fast alle Metalltechniken pflegenden Firma Erhard & Söhne, gegründet 1844, gedacht, die sich in den letzten Jahren zumal auf dem Gebiete der Metallintarsiakunst ausgezeichnet hat. Auch sie arbeitet häufig nach

Schildknecht & Co., Innenraum. Entwurf von P. Lang

Entwürfen auswärtiger Künstler, besonders von Böres. Neben Erhard verdient unter den Gmünder Metallwarenfabriken an erster Stelle die Silberwarenfabrik Wilh. Binder, gegründet 1868, genannt zu werden, die gleichfalls nach künstlerischen Entwürfen arbeitet. F. W. Quist in Eßlingen fertigt künstlerisches Tafelgerät. Gebr. Märklin & Co. in Göppingen liefern metallene Spielwaren. Kurtz & Co. in Stuttgart, gegründet 1760, pflegen den feinen Zinnguß; ein besonderes Verdienst haben sie sich um die Herstellung mustergültiger kirchlicher Geräte, früher nach Entwürfen von Beisbarth, Leins und Dolmetsch, neuerdings nach Zeichnungen von Martin Elsäßer, sowie Böklen und Feil, erworben. Mayer & Wilhelm in Stuttgart pflegen besonders die Herstellung von Medaillen und Plaketten; unter den Künstlern, die für sie Entwürfe lieferten, seien von Hugo, Stocker und Pauschinger genannt. In hoher Blüte steht der Erzguß. Unter den zahlreichen württembergischen Glockengießern muß heute wohl Kurtz in Stuttgart zuerst genannt werden. Den Guß feiner Bronzen, besonders bronzener Beleuchtungsgegenstände, pflegen Stotz & Schlee, den Erzguß im großen Hugo Pelargus in Stuttgart; dieser ist neuerdings mit schönen Bronzeurnen nach Entwürfen von Hahn, Körner und Bühler hervorgetreten. Der bei weitem größte Betrieb für die Herstellung kunstgewerblicher Arbeiten in Metall ist die Württembergische Metallwarenfabrik in Geislingen, gegründet 1880. Ihr angegliedert ist seit 1894 eine galvanoplastische Abteilung, die nach Überwindung großer Schwierigkeiten die galvanoplastische Technik und speziell die Hohlgalvanoplastik zu hoher Vollendung gebracht hat. Sie befaßt sich in erster Linie mit der Wiedergabe neuer plastischer Schöpfungen nach Modellen der Künstler sowie mit der Nachbildung älterer Kunstwerke. Zu ihren besten Arbeiten auf letzterem Gebiete gehören die Nachbildungen der mykenischen und kretischen Funde, des Hildesheimer Silberfundes, der aretinischen Gefäße und der frühgermanischen Schmuckstücke der Kgl. Altertümersammlung in Stuttgart, ferner die Reproduktionen des Colleoni für das Stettiner Museum, des Großen Kurfürsten von Schlüter für das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum und der Paradiesespforte Ghibertis. Von modernen Kunstwerken, welche die Firma in Hohlgalvano hergestellt hat, sind zu erwähnen: einige Figuren Sascha Schneiders, Habichs Hirsch auf dem Stuttgarter Kunstgebäude und Daniel Stockers Figur der „Erweckung zum Leben" im Krematorium zu Göppingen (vgl. die Heliogravüre).

Auch die Kunstverglasung beginnt neuerdings sich durch tüchtige Leistungen auszuzeichnen. Sehr schöne Arbeiten haben vor allem V. Saile und S. Gläsche geliefert, die beide nach künstlerischen Entwürfen arbeiten.

Eines alten und wohlbegründeten Ruhmes erfreut sich die Stuttgarter Möbelindustrie. Sie hat, zumal in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, einen großen Teil Deutschlands und weite Gebiete des Auslandes mit Möbeln versorgt und zeigt heute wieder einen neuen starken Aufschwung. Vier große Firmen, abgesehen von zahlreichen kleineren, wetteifern gegenwärtig um die besten Leistungen. Die Firma Georg Schöttle, als Baugeschäft 1859 gegründet, 1871 in eine Möbelfabrik umgewandelt, ließ sich seit ihrem Bestehen die gemeinsame Arbeit mit Künstlern angelegen sein. Zu ihren künstlerischen

Beiräten gehörten in den siebziger und achtziger Jahren Künstler wie Bäumer in Stuttgart, Ziegler in Karlsruhe, Lindemann in Frankfurt. Infolge eines Preisausschreibens trat sie seit 1899 mit Berlepsch, Albin Müller und Patriz Huber in Beziehung. 1904 führte sie Pankoks Musiksalon (jetzt im Landesgewerbemuseum) für die Ausstellung in St. Louis aus. Damals war sie eine der eifrigsten Vertreterinnen des ornamentalen Stiles. Die Umkehr zu ruhigeren Formen wurde veranlaßt durch die für die Firma entwerfenden Architekten Mac Lachlan und Pullich, denen sich als gelegentlicher Mitarbeiter für die Ausstellungen in Turin und Brüssel Peter Birkenholz gesellte. Auch Brauer & Wirth, gegründet 1833, bzw. 1826, seit 1908 vereinigt, haben neuerdings Vortreffliches auf dem Gebiete der Möbelkunst geleistet, so im Zusammenarbeiten mit Wilhelm Weigel und den Lehr- und Versuchswerkstätten, nach deren Entwürfen sie zwei Bodenseedampfer und das Zeppelinluftschiff Deutschland ausstatteten. Eine ihrer Glanzleistungen ist der vertäferte Zuschauerraum im Kleinen Hoftheater in Stuttgart. Lebhafte Verbindung mit dem Auslande unterhält die Fabrik Schildknecht & Co., die 1912 aus der 1828 gegründeten Firma Epple & Ege erwuchs. Unter den für sie tätigen Künstlern sei Paul Lang genannt. Auch die junge Fabrik Erwin Behr ist mit trefflichen Arbeiten nach Entwürfen von Bercher an die Öffentlichkeit getreten. Unter den Spezialisten dieser Gruppe seien G. Wölfel, der sich der Pflege der Holzintarsia widmet, Alfred Bühler, ein Fabrikant ausgezeichneter Ledermöbel, und A. Feucht Nachf., eine noch mehr persönlich als fabrikmäßig geleitete Werkstatt für feine Lederarbeiten, hervorgehoben. Auch die in Württemberg in hoher Blüte stehende Musikinstrumentenindustrie arbeitet gelegentlich nach künstlerischen Entwürfen.

Auf dem Gebiete der Textilindustrie hat als erste wohl die Firma Karl Faber, gegründet 1837, nach künstlerischen Prinzipien gearbeitet. Bereits im Jahre 1900 brachte sie Wandbespannstoffe auf den Markt, die damals berechtigtes Aufsehen erregten. Neuerdings betreibt sie besonders die Herstellung kurbelgestickter Vorhänge und Decken. Hinter ihr bleiben die Leinenmanufaktur Blaubeuren sowie die Firma Eckstein & Kahn, gegründet 1864, und Hermann Pichler, gegründet 1876, nicht zurück.

Eine ganz hervorragende Bedeutung nimmt in Stuttgart die Buchindustrie mit den ihr verwandten Betrieben ein. An Umfang steht sie neben jener von Leipzig und Berlin noch immer an erster Stelle. Was den künstlerischen Charakter ihrer Leistungen betrifft, so ist nicht zu leugnen, daß in dieser Hinsicht Stuttgart in den letzten Jahren von Berlin und München überflügelt zu werden drohte. Heute ist die Stockung überwunden; die in Stuttgart tätigen Buchkünstler Cissarz und Lang, denen sich früher noch Gradl gesellte, haben alle Hände voll zu tun, den an sie gestellten Ansprüchen zu entsprechen. Einen nicht zu unterschätzenden Anteil an den künstlerischen Fortschritten in der Buchausstattung haben auch die Stuttgarter chemigraphischen Kunstanstalten, die neuerdings alle in hohem Aufschwunge begriffen sind. Ein Zeichen der technischen Leistungsfähigkeit und der künstlerischen Bestrebungen des heutigen Stuttgarter Buchgewerbes sei dieses Werk.

BAUM

KÜNSTLERVERZEICHNIS UND REGISTER

KÜNSTLERVERZEICHNIS

ADLER, Friedrich, Kunstgewerbler — Hamburg, Oberlehrer an der Kunstgewerbeschule — * Laupheim 29. April 1878. Kunstgewerbeschule München 1896—99 u. Lehr- u. Versuchsatelier v. Debschitz 1902—03.

AECKERLIN, Christian, Bildhauer — Stuttgart — * Darmstadt 15. Sept. 1884. Kunstakad. Düsseld. u. Stuttg., Lehrer: Bosselt, Habich.

ALDER, Hans, Maler — Stuttgart.

ALDINGER, August, Maler — Stuttgart — * Burgholzhof 22. Sept. 1871. Kunstakad. Stuttg. 1904—10, Lehrer: Poetzelberger, Landenberger, Haug.

ANKELEN, Eugen, Maler — München — * Laupheim 2. März 1858. Kunstakad. Stuttg. u. München, Lehrer: Otto Seitz.

AUBERLEN, Wilhelm, Maler — München — * Stuttgart 8. Juli 1860. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Liezenmeyer; Kunstakad. München, Lehrer: Gysis, Löfftz.

BACH, Max, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 17. Okt. 1841. Kunstakad. u. Polytechn. Stuttg.

BALLMANN, Josef, Kunstgewerbler — Stuttgart — * Regensburg 13. Nov. 1849.

BARTH, Theodor, Bildhauer — Stuttgart.

BAUER, Karl, Maler — München — * Stuttgart 7. Juli 1868. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Keller, Igler; Kunstakad. München, Lehrer: Lindenschmit; Akad. Julian Paris, Lehrer: Ferrier.

BAUER, Leo, Maler — Stuttgart — * Münstertal (Baden) 21. Sept. 1872. Kunstakad. Karlsr., Lehrer: Schurth; Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Igler, Schraudolph, Haug.

BAUERLE, Karl, Maler — * 5. Juni 1831, † 26. Aug. 1912.

BAUERLE, Karl Theodor, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 1. Mai 1865. Kunstakad. Stuttg. 1882—84, Lehrer: Grünenwald.

BAUMEISTER, Willi, Maler — Stuttgart.

BAUMÜLLER, August, Maler — Stuttgart.

BAUSCH, Theodor, Bildhauer — Stuttgart — * Stuttgart 19. Dez. 1849. Kunstakad. Stuttg. u. Dresd., Lehrer: Schilling.

BENZINGER, Emil, Bildhauer — Stuttgart.

BERCHER, Emil, Architekt — Stuttgart.

BERGER, Albert, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 16. März 1883. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Poetzelberger, Landenberger, Haug.

BERNHARD, Lucian, Maler u. Architekt — Berlin — * Stuttgart 15. März 1880.

BEUTINGER, Emil, Architekt — Stuttgart — * Heilbronn 9. Aug. 1875. Baugewerk- und Kunstgewerbeschule Stuttgart; Kunstgewerbeschule Berlin, Lehrer: Rieth; Techn. Hochsch. Darmst.

BLOCH, Oskar, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart. Techn. Hochsch. Stuttg.

BLÜMHUBER, Georg, Bildhauer — Stuttgart — * Feldkirchen i. B. 13. April 1882. Kunstakad. München, Lehrer: Priv. Bleeker, Janssen.

BODEN-HEIM, Hermann, Maler — Blaubeuren — * Dresden 16. Juli 1876. Kunstakad. Dresd., Lehrer: Pohle, Bantzer; Kunstakad. München, Lehrer: Höcker, Zügel; Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Kalckreuth.

BÖHRINGER, Karl, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 14. Juni 1881. Techn. Hochsch. Stuttg. u. Charlottenburg, Lehrer: Fischer, Bonatz, Hehl, Jassoy, Adler.

BÖKLEN, Richard, Architekt — Stuttgart — * Sulz a. N. 31. Jan. 1861. Techn. Hochsch. Stuttg. 1873—81.

BÖRES, Franz, Bildhauer u. Kunstgewerbler — Stuttgart — * Seligenstadt i. H. 4. Sept. 1872. Akad. Hanau.

BOHNENBERGER, Theodor, Maler — München — * Stuttgart 25. Juli 1868. Kunstakad. Stuttg. 1885—86, Lehrer: Grünenwald, Häberlin; Kunstakad. München, Lehrer: Herterich.

BOLLMANN, Paul, Maler — Stuttgart — * Hannover 4. Mai 1885. Kunstakad. Stuttg.

BONATZ, Paul, Architekt — Stuttgart, Prof. an der Techn. Hochsch. — * Solgue (Lothringen) 6. Dez. 1877. Techn. Hochsch. München 1896—1900.

BOSSERT, Sophie, Malerin — Stuttgart — * Ellwangen 19. Juni 1864. Privatschulen Stuttg. u. München.

BRACKENHAMMER, Rudolf, Maler — Stuttgart — * Nürtingen 3. März 1876. Kunstgewerbeschule Stuttg. u. Straßburg; Kunstakad. München, Lehrer: Stuck, Halm.

BRAITH, Anton, Maler — München — * Biberach 2. Sept. 1836, † Biberach 3. Jan. 1905.

BREDOW, Gustav Adolf, Bildhauer — Stuttgart — * Krefeld 22. Aug. 1875. Kunstgewerbeschule u. Kunstakad. Düsseld.

BREDT, Ferdinand Max, Maler — München — * Leipzig 7. Juni 1860. Kunstakad. Stuttg. 1877—80, Lehrer: Neher, Grünenwald, Häberlin; Kunstakad. 1880—82, Lehrer: Lindenschmit.

BREYER, Robert, Maler — Berlin — * Stuttgart 19. Juni 1866.

BROUGIER, Adolf Wilhelm, Maler — London — * Stuttgart 23. Sept. 1870. Kunstakad. München, Lehrer: Papperitz; Akad. Julian Paris.

BRUCKMANN, Peter, Bildhauer — Fiesole — * Heilbronn 13. Aug. 1850. Kunstakad. München 1871. Seit 1881 in Italien.

BRUCKMANN, Peter, Kunstgewerbler — Heilbronn — * Heilbronn 13. Jan. 1865. Kunstgewerbeschule München 1883—86.

BRÜHLMANN, Hans, Maler — * Amrisweil (Schweiz) 25. Febr. 1878, † 29. Sept. 1911.

BRÜHLMANN, Nina, Kunstgewerblerin — Stuttgart — * Illnau, Kt. Zürich, 8. Jan. 1877.

BRÜLLMANN, Jakob, Bildhauer — Stuttgart — * Weinfelden (Schweiz) 9. Dez. 1872. Kunstgewerbeschule u. Kunstakad. München, Lehrer: Heß, Ruemann.

BUCHNER, Hans, Maler — München — * Stuttgart 28. Dez. 1856. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Häberlin; Kunstakad. München, Lehrer: Wagner.

BÜCHELER, Charlotte, Malerin — Reichenbach a. Fils.

BUTTERSACK, Bernhard, Maler — Heimhausen i. B. — * Liebenzell 16. März 1858. Kunstakad. Stuttg. 1877—81, Lehrer: Grünenwald, Ludwig; Kunstakad. Karlsr. 1882 bis 1884, Lehrer: Baisch.

CAPITAIN, Edmund, Architekt — Stuttgart — * Miltenberg a. M. 23. Sept. 1876. Univ. Straßb., Berl., München 1893 bis 1903; Techn. Hochsch. München.

CASPAR, Karl, Maler — München — * Friedrichshafen 13. März 1879. Kunstakad. Stuttg. 1896—98, Lehrer: Herterich; Kunstakad. München, Lehrer: Herterich; Kunstakad. Stuttg. 1903—05, Lehrer: Haug.

CASPAR-FILSER, Maria, Malerin — München — * Riedlingen 7. Aug. 1878. Kunstakad. Stuttg. 1896—1903, Lehrer: Keller, Igler.

CISSARZ, Joh. Vincenz, Maler u. Kunstgewerbler — Stuttgart, Prof. an der Lehr- und Versuchswerkstätte — * Danzig 22. Jan. 1873.

CONZ, Walter, Maler — Karlsruhe, Prof. an der Kunstakad. — * Stuttgart 27. Juli 1872. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald; Kunstakad. München, Lehrer: Schönleber, Kalckreuth.

DAIBER, Hans, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 1. Aug. 1880. Techn. Hochsch. Stuttg.

DAIMLER, Elise, Malerin — Stuttgart.

DEIBELE, Karl, Bildhauer — Gmünd — * Schw.-Gmünd 26. Aug. 1869. Kunstgewerbeschule München, Kunstakad. München, Lehrer: Heß, Ruemann.

DIEM, Karl, Maler — Stuttgart.

DIETELBACH, Rudolf, Bildhauer — Stuttgart — * Stuttgart 22. Dez. 1847. Kunstakad. Stuttg. 1870—73, Lehrer: Wagner.

DIETERLE, Carl, Kunstgewerbler — Stuttgart — * Stuttgart 29. Okt. 1848.

DIEZ, Hugo, Maler — Stuttgart — * Roßfeld, OA. Crailsheim, 3. Jan. 1863. Kunstakad. Stuttgart, Lehrer: Grünenwald, Schraudolph, Igler.

DOLLINGER, Conrad von, Architekt — Stuttgart, Prof. a. D. der Techn. Hochschule — * Biberach 22. Juni 1840. Techn. Hochsch. Stuttg. 1855—60.

DOLLINGER, Richard, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 11. Juli 1871. Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Dollinger, Messel, Hart, Halmhuber.

DOLMETSCH, Heinrich, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 24. Jan. 1846. †. Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Leins.

DONNDORF, Adolf von, Bildhauer — Stuttgart, Prof. a. D. der Kunstakademie — * Weimar 16. Febr. 1835. Kunstakad. Dresd. 1853 bis 1860, Lehrer: Rietschel.

DONNDORF, Karl, Bildhauer — Stuttgart — * Dresden 17. Juli 1870.

DRÜCK, Elise, Malerin — Neckartailfingen — * Ulm 14. Jan. 1862. Lehrer: Marc, München; Keller, Stuttgart.

DRÜCK, Hermann, Maler — Neckartailfingen — * Vaihingen a. E. 21. Mai 1856. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Ludwig, Kappis.

EBERHARD, Heinrich, Maler — Stuttgart — * Ellwangen 24. Febr. 1884. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Poetzelberger, Landenberger, Hölzel.

EBERHARDT, Hugo, Architekt — Stuttgart — * Furtwangen 2. Mai 1874. Techn. Hochsch. Stuttg. 1893–98.

EBERZ, Josef, Maler — Stuttgart — * Limburg a. d. Lahn 3. Juni 1880. Kunstakad. München, Karlsr.; seit 1905 Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Landenberger, Hölzel.

ECKENER, Alex., Maler — Stuttgart, Prof. an der Kunstakademie — * Flensburg 21. Aug. 1870. Kunstakad. München 1889–93, Lehrer: Herterich, Wagner, Raab; Kunstakad. Stuttg. 1900–05, Lehrer: Kalckreuth.

ECKENFELDER, Friedrich, Maler — München — * Bern 1861. Kunstakad. München, Lehrer: Löfftz; Priv. Zügel.

EGE, Eberhard, Maler — Vicovaro — * Stuttgart 17. August 1868. Kunstakad. Stuttg. 1885; Polytechn. Stuttg. 1886–88; London 1889–92; Paris 1892–98.

EHINGER, Robert, Maler — Stuttgart — * Altshausen 19. Sept. 1882. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Poetzelberger, Landenberger, Keller.

EISENLOHR, Ludwig, Architekt — Stuttgart — * Nürtingen 17. März 1851. Techn. Hochsch. Stuttg. u. Bauakad. Berlin.

EITEL, Albert, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 29. Jan. 1866. Techn. Hochsch. Stuttg.

ELSÄSSER, Martin, Architekt — Stuttgart — * Tübingen 28. Mai 1884. Techn. Hochsch. Stuttg. u. München, Lehrer: Hocheder, Thiersch, Fischer.

ELSÄSSER, Oskar, Kunstgewerbler — Lehrer an der Goldschmiedschule Pforzheim — * Wangen i. A. 11. Sept. 1885. Kunstgewerbeschule u. Lehr- u. Versuchswerkstätte Stuttg.

EPPLE, Emil, Bildhauer — München — * Stuttgart 6. März 1877. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Donndorf; Kunstakad. München, Lehrer: Ruemann.

ESSIG, Gustav, Maler — München — * Truchtelfingen, OA. Balingen, 18. Nov. 1880. Techn. Hochsch. Stuttg., 1899 bis 1903; Kunstakad. München 1904–09, Lehrer: Halm, Stuck.

ETTLE, Wilhelm, Maler — Ellwangen — * Tettnang 24. Jan. 1879. Kunstgewerbeschule Stuttg.

EYB, Gustav, Maler — Stuttgart — * Stuttgart-Wangen 13. Okt. 1863. Kunstakad. Stuttg. 1893–94.

FABER, Karl, Maler — München — * Gmünd 28. April 1885. Kunstgewerbeschule Stuttg. 1904–08, Lehrer: Lang.

FAURE, Amandus, Maler — Stuttgart — * Hamburg 30. Jan. 1874. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Herterich, Grethe, Kalckreuth.

FAUSER, Adolf, Kunstgewerbler — Stuttgart — * Ludwigsburg 8. Jan. 1880.

FEDERLIN, Karl, Bildhauer — Ulm.

FEHRLE, Wilhelm, Bildhauer — Paris — * Schw.-Gmünd 27. Nov. 1884. Kunstakad. Berlin u. München, Lehrer: Meyerheim, Schmidt.

FEIL, Carl, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 4. Juni 1860. Techn. Hochsch. Stuttg. 1880–84.

FELGER, Friedrich, Maler — Berlin — * Waiblingen 1882.

FEUERLE, Alfons, Bildhauer — Schw.-Gmünd — * Schw.-Gmünd 15. Aug. 1885.

FINKBEINER, Hugo, Maler — Stuttgart — * Friedrichstal b. Freudenstadt 1. Juni 1879. Kunstgewerbeschule Stuttg. 1899–1902. Kunstakad. Stuttg. 1902–10, Lehrer: Poetzelberger, Grethe, Haug.

FISCHER, Alfred, Architekt — Essen, Direktor der Handwerks- und Kunstgewerbeschule — * Stuttgart 29. Aug. 1881. Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Fischer.

FISCHER, Theodor, Architekt — München, Prof. an der Techn. Hochsch. — * Schweinfurt 28. Mai 1862. Techn. Hochsch. München 1880–85.

FÖRSTNER, Ernst, Architekt — Stuttgart — * Übrighausen, OA. Hall, 20. Nov. 1871. Techn. Hochsch. Stuttg. 1890–95.

FORSCHNER, Heinrich, Maler — Biberach — * Bernhausen b. Stuttgart 30. Okt. 1853. Autodidakt.

FREMD, Adolf, Bildhauer — Stuttgart — * Vaihingen a. F. 18. Mai 1853. Kunstakad. Stuttg. 1869–70, Lehrer: Neher, Wagner; Kunstakad. Dresd., Lehrer: Haenel.

FRICK, Julius, Bildhauer — Stuttgart — * Stuttgart 28. Dez. 1884. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Donndorf, Habich.

FRIEDRICHSON, Gustav Adolf, Maler — Dachau — * Hamburg 11. März 1882. Kunstgewerbeschule Berlin, Lehrer: Koch; Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Poetzelberger, Grethe, Haug.

FRITZ, Heinz, Bildhauer — Stuttgart — * Köln 12. Juni 1873. Kunstgewerbeschule u. Kunstakad. Düsseld., Lehrer: Buscher, Janssen.

FUCHS, Karl, Maler — Eßlingen.

FUCHS, Willy Paul, Architekt — Stuttgart — * Calw 29. Juni 1878. Techn. Hochsch. Stuttg. und Charlottenb. Lehrer: Fischer.

FUGEL, Gebhard, Maler — Solln b. München — * Oberklöcken, OA. Ravensburg, 14. Aug. 1863. Kunstakad. Stuttg.

GÄCKLE, Albert, Bildhauer — Stuttgart — * Stuttgart 25. Aug. 1853. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Wagner, Donndorf.

GÄRTNER, Alfred, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 4. März 1868. Kunstakad. Stuttg. 1891—96, Lehrer: Grünenwald, Igler, Haug; Akad. Julian Paris.

GAUKEL, Hans, Maler — Stuttgart.

GAUPP, Gustav, Maler — München — * Markgröningen 19. Sept. 1844. Kunstakad. München, Lehrer: Raab, Wagner, Piloty.

GEBHARDT, Richard, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 6. April 1884. Baugewerkschule und Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Fischer, Halmhuber, Schmohl.

GEORGII, Theodor, Bildhauer — München — * Shdani (Rußl.) 30. April 1883. Kunstakad. Stuttg. 1902—03, Lehrer: Poetzelberger; Kunstakad. Brüssel 1904.

GIMMI, Karl, Bildhauer — Stuttgart — * Heilbronn 13. Okt. 1870. Kunstakad. Berlin, Lehrer: Lessing; London, New York.

GLÄSER, Karl, Bildhauer — Stuttgart — * Budapest 1. Juni 1874. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Donndorf, Poetzelberger, Habich.

GÖTTEL, Jakob, Architekt — Stuttgart — * Neuss a. Rh. 14. April 1886. Techn. Hochsch. Stuttg. u. München.

GOLL, Karl, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 23. April 1870. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Schraudolph, Igler.

GRAESER, Ernst, Maler — Stuttgart — * Kronstadt 8. Mai 1884. Kunstakad. München, Lehrer: Herterich, Löfitz; Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Landenberger, Hölzel.

GRAF, Gottfried, Maler — Mengen — * Mengen 17. Jan. 1881. Kunstgewerbeschule Stuttg. 1904—08; Kunstakademie Stuttgart, Lehrer: Landenberger.

GREF, Franz Heinrich, Maler — Stuttgart — * Stühlingen i. B. 14. Dez. 1872. Priv. München: Weinhold, Landenberger; Kunstakad. Karlsr., Lehrer: Schmidt-Reutte, Weishaupt; Kunstakad. Stuttg.

GRETHE, Carlos, Maler — Stuttgart, Prof. an der Kunstakad. — * Montevideo 25. Sept. 1864. Kunstakad. Karlsr. 1880—82 u. 1885 bis 1888; Akad. Julian Paris 1883—84.

GRÜNENWALD, Agnes, Malerin — Stuttgart — * München 1861. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Kappis.

GRUENEWALDT, Nikolai von, Maler — Stuttgart — * Rittergut Ramelshof in Livland 7. Mai 1853.

GUSSMANN, Otto, Maler — Dresden, Prof. an der Kunstakad. — * Wachbach, OA. Mergentheim 22. Mai 1869. Kunstgewerbeschule Stuttg.; Kunstakad. Berlin.

HAAG, Robert, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 14. Febr. 1886. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Poetzelberger, Speyer, Grethe, Haug.

HABICH, Ludwig, Bildhauer — Stuttgart, Prof. an der Kunstakad. — * Darmstadt 2. April 1872. Frankf. a. M., Städelsches Inst.; Kunstakad. Karlsr. u. München, Lehrer: Ruemann.

HÄUSSER, August, Bildhauer — Stuttgart — * Heilbronn 1. Dez. 1885. Kunstakad. Berlin u. Stuttg., Lehrer: Habich.

HAFNER, Fritz, Maler — Wickersdorf — — * Stuttgart.

HARNACK-REICHAU, Clara, Malerin — Stuttgart — * Fulda 22. März 1877. Berlin, Florenz, Jena, Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Hölzel, Pankok.

HARTMANN, Karl, Maler — München — * Heilbronn 15. Juli 1861. Kunstakad. Stuttg. 1881—87, Lehrer: Grünenwald, Liezenmeyer, Keller, Schraudolph.

HARTMANN, Richard, Maler — Wertheim a. M. — * Heilbronn 30. Sept. 1868. Privatschule Hollosy München 1889—90; Kunstakad. München 1890—92, Lehrer: Gysis, Höcker, Müller.

HAUEISEN, Albert, Maler — Jockgrim (Rheinpfalz) — * Stuttgart 7. Juli 1872. Kunstakad. München u. Karlsr.

HAUG, Robert von, Maler — Stuttgart, Prof. an d. Kunstakad. — * Stuttgart 27. Mai 1857. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Neher, Häberle, Seitz.

HAUSTEIN, Paul, Kunstgewerbler — Prof. an d. Lehr- u. Versuchswerkstätte Stuttgart — * Chemnitz 17. Mai 1880.

HEIDER, Hans von, Maler u. Kunstgewerbler — Stuttgart, Prof. an d. Lehr- u. Versuchswerkstätte — * München 7. Jan. 1867.

HENES, Heinrich, Architekt — Stuttgart, Prof. a. d. Baugewerkschule — * Santiago 22. Okt. 1876. Techn. Hochsch. Stuttgart u. Berlin.

HENGERER, Karl, Architekt — Stuttgart — * Hessigheim b. Besigheim 4. April 1863. Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Leins.

HENKE, Anna, Malerin — Frankfurt a. M. — * Prag 11. Juli 1872. Privatlehrer: Gaupp, Stuttg.; Smith, Weimar; Dürr, München.

HENNINGS, Joseph, Architekt — Stuttgart — * Berlin 3. Dez. 1875. Kunstgewerbeschule Berlin.

HERDTLE, Gustav, Maler — Stuttgart-Cannstatt — * Stuttg. 20. Sept. 1835. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Neher.

HERDTLE, Richard, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 10. Mai 1866. Kunstakad. Stuttg. 1882—88, Lehrer: Grünenwald, Schraudolph.

HERTERICH, Ludwig, Maler — München, Prof. an d. Kunstakad. — * Ansbach 13. Oktober 1856.

HERWIG, Ferdinand, Maler — Stuttgart — * Homburg v. d. H. 26. Aug. 1884. Kunstakad. Stuttg. 1901—11, Lehrer: Landenberger, Grethe, Haug.

HESS, Julius, Maler — München — * Stuttgart 16. April 1878. Kunstakad. München, Lehrer: Weinhold, Herterich.

HILDENBRANDT, Wilhelm Alfred, Maler — Brannenburg b. München — * Stuttgart 10. April 1874.

HIRSCHING, August, Maler — Stuttgart.

HÖGG, Emil, Architekt u. Kunstgewerbler — Dresden — * Heilbronn 5. Juli 1867.

HÖLZEL, Adolf, Maler — Stuttgart, Prof. an der Kunstakad. — * Olmütz 13. Mai 1853. Kunstakad. Wien 1875; München 1875—82, Lehrer: Barth, Diez.

HOERING, Franz, Bildhauer — Stuttgart.

HOFFMANN, Robert, Maler — Zehlendorf — * Stuttgart 10. Febr. 1868. Kunstakad. Karlsr.; Akad. Julian Paris.

HOLBEIN, Albert, Kunstgewerbler — Schw.-Gmünd — * Schw.-Gmünd 31. Juli 1869. Kunstgewerbeschule Frankf. a. M.; Kunstakad. München, Lehrer: Gysis.

HOLLENBERG, Felix, Maler — Stuttgart — * Sterkrade, Kr. Ruhrort, 15. Dez. 1868. Kunstakad. Düsseld. u. Stuttg.

HORNBERGER, Fritz, Architekt — Stuttgart — * Eßlingen 4. August 1877. Baugewerkschule u. Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Fischer.

HUBER, Paul, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 25. Febr. 1871. Kunstakad. Stuttg. 1891 bis 1896; Kunstakad. München 1896—98; Akad. Julian Paris 1898—99.

HUGO, Melchior von, Maler u. Bildhauer — Stuttgart — * Usingen (Hessen-Nassau) 23. März 1872. Akad. Julian u. Carrière Paris 1898—1900; Kunstakad. München 1900 bis 1902, Lehrer: Herterich; Kunstakad. Stuttg. 1902—07, Lehrer: Kalckreuth, Hölzel.

HUMMEL, Clemens, Architekt — Stuttgart — * Donzdorf, OA. Geislingen, 12. Okt. 1869. Techn. Hochsch. Stuttg. 1891—94.

HUMMEL, Fritz, Maler — Reutlingen.

JASSOY, Heinrich, Architekt — Stuttgart, Prof. an der Techn. Hochsch. — * Hanau 15. Aug. 1863. Techn. Hochsch. Berlin.

JAUSS, Georg, Maler — München — * Hattenhofen i. W. 15. März 1867. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Keller.

IGLER, Gustav, Maler — Stuttgart, Prof. a. D. der Kunstakad. — * Ödenburg 15. Mai 1842. Kunstakad. Wien u. München, Lehrer: Waldmüller, Ramberg.

IRION, Paul, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 10. Okt. 1874. Techn. Hochsch. Stuttg. 1895—97 u. 1904—05.

JUNG, Hermann, Bildhauer — Stuttgart — * Osnabrück 26. Sept. 1876. Kunstakad. München, Lehrer: Eberle.

JUNG, Otto, Maler — Stuttgart — * Ostdorf, OA. Balingen, 28. März 1867. Kunstakad. Stuttg. 1881—91, Lehrer: Grünenwald, Igler; Kunstakad. Karlsr. 1891—95, Lehrer: Ritter, Claus Meyer.

KALCKREUTH, Leopold Graf von, Maler — Eddelsee bei Hittfeld — * Düsseldorf 15. Mai 1855. Kunstakad. Weimar u. München.

KAPPIS, Albert, Maler — Stuttgart, Prof. a. D. der Kunstakad. — * Wildberg 20. Aug. 1836. Kunstakad. u. Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Neher.

KASTEN, Hertha, Bildhauerin — Stuttgart.

KELLER, Friedrich von, Maler — Stuttgart, Prof. an der Kunstakad. — * Neckarweihingen 18. Febr. 1840. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Neher, Rustige; Kunstakad. München, Lehrer: Lindenschmit.

KELLER, Maximilian, Maler — Paris — * Tübingen 25. Aug. 1880. Kunstakad. München 1907—11, Lehrer: Knirr, Stuck; Paris 1912.

KELLER-REUTLINGEN, Paul Wilhelm, Maler — Bruck bei München — * Reutlingen 2. Febr. 1854. Kunstakad. Stuttg. u. München.

KEPPLER, Richard Ernst, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 27. März 1851. Polytechn. u. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Neher, Rustige, Häberlin.

KERKOVIUS, Ida, Malerin — Stuttgart — * Riga 1879. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Hölzel.

KERSCHENSTEINER, Josef, Maler — Stuttgart — * Augsburg 1864. Kunstakad. München, Lehrer: Hackl, Raab; Kunstakad. Karlsr., Lehrer: Baisch, Zügel, Weishaupt.

KIEMLEN, Emil, Bildhauer — Stuttgart — * Cannstatt 15. Jan. 1869. Kunstakad. Stuttg. 1894—94. Lehrer: Donndorf.

KIENZLE, Emil, Maler — Stuttgart — * Sulzbach a. M. 26. Nov. 1868. Kunstakad. Stuttg. 1901—04, Lehrer: Poetzelberger, Igler.

KLATTE, Werner, Architekt — Stuttgart — * Artern: Prov. Sachsen, 13. Mai 1879. Techn. Hochsch. Stuttg. 1901—04, Lehrer: Fischer, Jassoy, Halmhuber.

KLEIN, Walter, Kunstgewerbler — Schw.-Gmünd, Direktor der K. Fachschule für Edelmetallindustrie — * Stuttgart 29. Juni 1877. Kunstgewerbeschule Stuttg. u. Berlin 1894 bis 1899; Akad. Colaroni Paris 1901—02.

KLEMM, Gottlob Gottfried, Maler — München — * Stuttgart 1872. Kunstakad. Dresd., Lehrer: Hammann; Kunstakad. München, Lehrer: Stuck.

KLEMM, Walter, Maler — Weimar, Prof. an d. Kunstakad. — * Karlsbad 18. Juni 1883.

KLEMM-JÄGER, Hedwig, Malerin — Stuttgart — * Stuttgart 4. Mai 1862. Kunstakad. Stuttg. u. Berlin, Lehrer: Bracht.

KLINCKERFUSS, Bernhard, Maler — München — * Stuttgart 23. Mai 1881. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Landenberger; München u. Paris.

KNOBLAUCH, August, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 23. Juli 1848. Techn. Hochsch. Stuttg.

KNORR, Robert, Kunstgewerbler — Stuttgart, Lehrer an der Kunstgewerbeschule — * Ulm 12. Mai 1865. Kunstgewerbeschule Stuttg. u. Kunstakad. München.

KOB, Helene, Malerin — Stuttgart.

KOCH, Alfred, Kunstgewerbler — Stuttgart — * Schakuhnen i. Ostpr. 13. Jan. 1877. Kunstgewerbeschule Königsberg u. Berlin.

KOCH, August, Architekt u. Kunstgewerbler — Stuttgart — * Magdeburg 2. Jan. 1873. Kunstgewerbeschule Magdeb. u. Berlin, Lehrer: Messel, Schütz.

KOCH, Johanna, Malerin — Stuttgart-Cannstatt — * Cannstatt 11. Nov. 1866. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Keller.

KÖHLER, August, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 25. Aug. 1881. Kunstakad. Stuttg. Lehrer: Poetzelberger, Landenberger, Haug.

KOLB, Hans, Kunstgewerbler — Stuttgart, Direktor a. D. der Kunstgewerbeschule — * Ehingen 28. Juli 1845. Kunstakad. Stuttg. u. Nürnberg.

KORNBECK, Julius, Maler — Oberensingen b. Nürtingen — * Winnenden 20. Juli 1839.

KRAUSS, Eugen, Maler — Stuttgart — * Göppingen 23. Juli 1881. München 1903 bis 1905, Lehrer: Wodgé, Dasio; Kunstakad. Stuttg. 1906—08, Lehrer: Landenberger, Hölzel.

KURZ, Erwin, Bildhauer — München, Prof. an der Kunstakad. — * Stuttgart 13. April 1857. Kunstakad. München; Hildebrand, Florenz.

KURZ, Julius, Maler — Stuttgart.

LAAGE, Wilhelm, Maler — Betzingen b. Reutlingen — * Stellingen b. Hamburg 16. Mai 1868. Kunstakad. Karlsr. u. Stuttg., Lehrer: Poetzelberger, Grethe, Kalckreuth.

LAIBLIN, Erwin, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 31. Aug. 1878. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Herterich, Haug.

LAMBERT, André, Architekt — Stuttgart — * Genf 12. Mai 1851. Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Leins; Ecole des Beaux-Arts, Paris, Lehrer: Coquart, Violet le Duc.

LAMBERT, André, Maler — München — * Stuttgart 17. März 1884. Techn. Hochsch. Stuttg. u. München 1903—05; Kunstakad. München 1903 bis 1908, Lehrer: Habermann; Paris 1908 bis 1912.

LANDENBERGER, Christian, Maler — Stuttgart, Prof. an der Kunstakad. — * Ebingen 7. April 1862. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Häberlin, Liezenmeyer, Keller.

LANG, Fritz, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 15. März 1877. Kunstakad. Stuttg. 1894—96, Lehrer: Grünenwald, Kappis, Igler, Kräutle; Kunstakad. Karlsr., Lehrer: Weishaupt.

LANG, Hermann, Bildhauer — München — * Heidenheim a. Br. 13. Aug. 1856. Kunstgewerbeschule u. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Donndorf; Priv. Hildebrand.

LANG, Paul, Maler u. Kunstgewerbler — Stuttgart, Prof. an der Kunstgewerbeschule — * Heimtal (Rußl.) 28. Juli 1877. Kunstgewerbeschule Stuttg., Kunstakad. Dresd. u. München.

LANG-HEILBRONN, Richard, Maler — München — * Heilbronn 20. Juli 1861. Kunstakad. München 1878—83, Lehrer: Strähhuber, Seitz.

LANG-KURZ, Minna, Kunstgewerblerin — Stuttgart — * Bern.

LAUPHEIMER, Anton, Maler — Stuttgart — * Erbach i. W. 23. Juni 1846. Kunstakad. Stuttg. 1864—69, Lehrer: Neher, Rustige, Funk.

LAUR, Wilhelm Friedrich, Architekt — Hechingen — * Lennep (Rheinl.) 31. März 1858. Techn. Hochsch. Stuttg. 1876—78; Wien 1879—80; Kunstakad. Wien 1880—83.

LAUSER, Paul, Architekt — Stuttgart — * Ulm 14. Sept. 1850. Techn. Hochsch. Stuttg.

LAUTENSCHLAGER, Marie, Malerin — Stuttgart — * Ravensburg 14. Febr. 1859. Kunstakad. Stuttg. 1878—86, Lehrer: Grünenwald, Liezenmeyer, Keller.

LAUXMANN, Theodor, Maler — Stuttgart — * Adolzfurt, OA. Öhringen, 4. Juni 1865. Kunstakad. Stuttg. 1882—90, Lehrer: Grünenwald, Keller.

LEBRECHT, Georg. Maler — Stuttgart — * Schweidnitz i. Schl. 7. März 1875. Kunstakad. Stuttg.

LEIPHEIMER, Hans Dietrich, Kunstgewerbler — Darmstadt — * Ulm 11. Juni 1870.

LIEDECKE, Ernst, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 1878. Techn. Hochsch. Stuttg.

LÖRCHER, Alfred, Bildhauer — Berlin — * Stuttgart 30. Juli 1875. Kunstgewerbeschule Stuttg. u. Karlsr.; Kunstakad. München, Lehrer: Ruemann.

LOTTER, Heinrich, Maler — Karlsruhe — * Stuttgart 14. Okt. 1875. Kunstakad. Karlsr. 1909—10, Lehrer: Bergmann.

LUTZ, Frida, Malerin — Stettin — * Stuttgart 20. Jan. 1885.

MAHN, Richard, Maler — Stuttgart — * Leipzig 16. Dez. 1866. Kunstakad. München 1888—95, Lehrer: Herterich, Loefftz.

MAIHÖFER, Johannes, Bildhauer — Stuttgart — * Mutlangen, OA. Schw.-Gmünd 24. Jan. 1875. Kunstgewerbeschule Karlsr.; Akad. Julian Paris.

MARTZ, Georg, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 31. Okt. 1874. Techn. Hochsch. Stuttg. 1893—94; Karlsr. 1895—99.

MAY, Bruno, Maler — Stuttgart — * Berlin 3. Sept. 1880. Kunstakad. München, Lehrer: Diez, Stuck; Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Hölzel.

MAY-HÜLSMANN, Valerie, Malerin — Stuttgart — * Rogätz a. E. 7. Mai 1883. Kunstakad. Berlin; Künstlerinnenverein München, Lehrer Knirr, Groeber, Weinhold; Dresd. u. Stuttg., Lehrer: Hölzel.

MAYER, Emil, Bildhauer — Stuttgart — * Cannstatt 10. Febr. 1880. Kunstgewerbeschule München; Kunstakad. Stuttg. u. München: Lehrer: Donndorf, Ruemann.

MEHLIN, Heinrich, Architekt — Stuttgart — * Weil i. B. 12. Okt. 1873. Kunstschule Basel; Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Fischer; München, Lehrer: Dülfer.

MERZ, Karl, Bildhauer — Tübingen — * Reutlingen 26. Febr. 1869. Kunstgewerbeschule Stuttg.; Kunstakad. München, Lehrer: Ruemann.

MOHR, Claus, Bildhauer — Stuttgart — * Lutzhorn (Holst.) 9. Febr. 1868. Kunstgewerbeschule Hamb. 1890 93; Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Herterich, Donndorf.

MÖSSNER, Friedrich, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 10. Juli 1876. Techn. Hochsch. Karlsr., Lehrer: Schäfer, u. Stuttg., Lehrer: Neckelmann.

MOLFENTER, Hans, Maler — Stuttgart.

MÜLLER, Ernst Immanuel, Maler — München — * Stuttgart 21. Febr. 1844. Kunstakad. Stuttg. 1867—73, Lehrer: Häberlin; Kunstakad. München 1874—79, Lehrer: Loefftz, Lindenschmit.

MUTZENBECHER, Franz, Maler — Berlin — * Hamburg 27. Aug. 1880. Kunstakad. Karlsr. 1898—1900; Kunstakad. Stuttg. 1900 bis 1909, Lehrer: Kalckreuth, Hölzel.

NACHTIGAL, Emma, Malerin — Stuttgart — * Stuttgart 20. Jan. 1875. Lehrer: Keller.

NÄGELE, Reinhold, Maler — Stuttgart — * Murrhardt 17. Aug. 1884. Autodidakt.

NANZ, Eugen, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 30. Juni 1887. Kunstgewerbeschule u. Lehr- u. Versuchswerkstätte Stuttg.; Kunstakad. Wien u. Stuttg., Lehrer: Landenberger.

NATTER, Max, Bildhauer — Stuttgart.

NAUMANN, Hugo, Maler — Stuttgart — * Straßburg i. E. 1. März 1882. Kunstakad. Stuttg. 1900—03, Lehrer: Poetzelberger; Kunstakad. München 1904—08, Lehrer: Zügel.

NETZER, Hubert, Bildhauer — Düsseldorf, Prof. an der Kunstakad. — * Isny 5. Okt. 1865. Kunstakad. München 1891—94, Lehrer: Ruemann.

NEUMEISTER, Ernst, Bildhauer — Stuttgart.

NICOLAUS, Martin, Maler — Stuttgart — * Neumarkt i. Schl. 9. Juni 1870. Kunstakad. Stuttg. 1905—12, Lehrer: Landenberger, Hölzel.

NIDA-RÜMELIN, Wilhelm, Bildhauer u. Maler — München — * Linz a. D. 27. Nov. 1876.

NIEDERBÜHL, Hans, Maler — Stuttgart — * Stuttgart.

NIEDERBÜHL, Heinz, Maler — Stuttgart — * Stuttgart.

NILL, Martha, Malerin — Stuttgart — * Stuttgart 3. Aug. 1859. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Igler; Priv. Kerschensteiner.

NITSCHKE, Ulrich, Maler — Blankenese b. Hamburg.

OBIER, Oskar, Maler — Stuttgart — * Militsch i. Schl. 23. Aug. 1876. Kunstakad. Breslau 1896—1900, Lehrer: Kaempfer; Kunstakad. München 1900—03, Lehrer: Herterich; Kunstakad. Stuttg. 1904—08, Lehrer: Haug.

OELKRUG, Karl, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 29. Juni 1880. Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Fischer.

ONNEN, Gerrit, Maler — Stuttgart — * Leer (Ostfriesl.) 10. April 1873. Kunstakad. Stuttg. 1901—10, Lehrer: Poetzelberger, Igler, Keller.

OSSWALD, Eugen, Maler — München — * Stuttgart 22. Jan. 1879. Kunstakad. München, Lehrer: Zügel.

OSTERMAYER, Ernst L., Maler — München — * Weilheim a. T. 3. Dez. 1868. Kunstgewerbeschule Stuttg. u. Karlsr.; Kunstakad. Karlsr.; Kunstschule Nürnberg.

OSTHOFF-HARTMUTH, Maria — Malerin — Stuttgart.

OTTERSTEDT, Alexander Freiherr von, Maler. — * St. Petersburg 20. April 1848 † Stuttgart 26. Okt. 1909.

PANKOK, Bernhard, Maler u. Kunstgewerbler — Stuttgart, Prof. u. Vorstand der Lehr- u. Versuchswerkstätte — * Münster i. W. 16. Mai 1872.

PAUSCHINGER, Rudolf, Bildhauer — Stuttgart — * Schw.-Gmünd 22. Dez. 1882. Lehrer: Bosselt.

PELARGUS, Hugo, Kunstgewerbler — Stuttgart — * Stuttgart 5. Febr. 1861. Kunstgewerbeschule u. Kunstakad. Stuttg.

PELLEGRINI, Alfred Heinrich, Maler — Stuttgart — * Basel 10. Jan. 1881. Kunstakad. München 1899—1901, Lehrer: Hackl; Kunstakad. Stuttg. 1908—13, Lehrer: Hölzel.

PETERS, Anna, Malerin — Stuttgart — * Mannheim 28. Febr. 1843. Lehrer: P. F. Peters.

PFENNIG, Eduard, Maler — Stuttgart — * Hamburg 14. April 1878. Paris 1897—99; Kunstakad. Stuttg. 1900—07, Lehrer: Poetzelberger, Grethe, Igler, Kalckreuth, Hölzel.

PFENNIG, Oskar, Architekt — Stuttgart — * Hamburg 22. Aug. 1880. Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Fischer.

PIEPHO, Carl, Maler — München — * Frankfurt a. M. 25. März 1869. Kunstakad. Stuttg. 1888/89; Kunstakad. Karlsr. 1890—92; Paris Akad. Julian 1894.

PLANCK, Willy, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 12. Dez. 1870. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Igler; Kunstakad. Karlsr., Lehrer: Ritter, Claus Meyer, Kalckreuth.

PLAPPERT, Wilhelm, Maler — Stuttgart.

PLEUER, Hermann, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 5. April 1863. † 6. Jan. 1911.

PLINATUS, Eugen, Architekt — Stuttgart — * St. Petersburg 10. Sept. 1875. Techn. Hochsch. Dresd. 1899—1903, Lehrer: Wallot, Schumacher.

PLOCK, Hermann, Maler — Wasseralfingen — * Essingen, OA. Aalen, 21. Jan. 1858. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Häberlin, Keller, Schraudolph.

POETZELBERGER, Robert, Maler u. Bildhauer — Stuttgart, Prof. an der Kunstakad. — * Wien 9. Juni 1856. Kunstakad. Wien 1874—78.

POHLHAMMER, Ulrich, Architekt — Stuttgart — * Neu-Ulm 26. Febr. 1852. Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Leins, Reinhardt.

PURRMANN, Karl, Maler — Stuttgart — * Speier 16. Mai 1877.

RATH, Ernst Erwin, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 17. Aug. 1880. Kunstakad. Stuttg. 1896—1900, Lehrer: Herterich; Kunstakad. München 1900—02, Lehrer: Diez.

RATH, Heine, Maler — Berlin — * Berlin 17. Aug. 1873. Kunstakad. Berlin; Kunstakad. Stuttg. 1899—1903, Lehrer: Grethe.

RAU-MOHN, Hedwig, Malerin — München — * Stuttgart 13. März 1870. Lehrer: Buttersack.

RAUTH, Otto, Maler — Hannover — * Heilbronn 17. Mai 1862. Kunstakad. Stuttg. 1879 bis 1882, Lehrer: Grünenwald, Liezenmeyer; Kunstakad. München 1883, Lehrer: Seitz.

REILE, Adolf, Maler — Stuttgart — * Wiesbaden 31. Mai 1872.

REINHARDT, Robert von, Architekt — Stuttgart, Prof. a. D. d. Techn. Hochschule.

REINIGER, Otto, Maler, * Stuttgart 27. Febr. 1863, † 24. Juli 1909. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Kappis, Münch, Wenglein.

REISCHLE, Elisabeth, Kunstgewerblerin — Tübingen.

REISS, Hans, Maler — Stuttgart.

RENZ, Alfred, Maler — Stuttgart — * Saulgau 16. Juli 1877. Kunstgewerbeschule u. Kunstakad. Stuttg.

RENZ, Anna Maria, Malerin — München — * Ludwigsburg 13. Sept. 1866. Lehrer: Herterich.

RETTICH, Clara, Malerin — Stuttgart — * New York 19. Okt. 1860. Lehrer: Haug.

RHEINECK, Georg, Bildhauer — Stuttgart — * Neckarsulm 24. Mai 1848. Kunstakad. Stuttg. 1873—75; Kunstakad. Dresd. 1875 bis 1879, Lehrer: Hänel.

RIEDISSER, Wilhelm, Bildhauer — Florenz — * Kisslegg.

ROCHGA, Rudolf, Maler u. Kunstgewerbler — Stuttgart, Prof. an der Lehr- u. Versuchswerkstätte — * Teterow i. M. 22. Nov. 1875.

RUPPRECHT, Wilhelm Hugo, Maler — Neuffen — * Stuttgart 3. Jan. 1881. Kunstakad. Stuttg. 1905—09, Lehrer: Landenberger, Haug.

SANDEN, Bruno von, Bildhauer — Stuttgart.

SCHALLER-HAERLIN, Käthe, Malerin — Stuttgart — * Mangalon (Westindien). 19. Okt. 1877. Lehrer: A. Jank.

SCHICKHARDT, Karl, Maler — Stuttgart — * Eßlingen 7. Juli 1866. Kunstakad. Stuttg. 1884—87, Lehrer: Grünenwald, Kappis; Kunstakad. München 1887—92, Lehrer: Wenglein.

SCHIRMER, August, Maler — Stuttgart, Prof. an der K. Baugewerkschule — * Schlattstall, OA. Kirchheim 26. Juli 1860. Kunstakad. Stuttg. 1889—92.

SCHLEMMER, Oskar, Maler — Stuttgart.

SCHLIPF, Ernst, Maler — Stuttgart — * Weiler z. Stein 3. Dez. 1883. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Poetzelberger, Grethe, Kalckreuth, Hölzel.

SCHLIPF, Eugen, Bildhauer — Stuttgart — * Buchau 10. April 1869. Kunstakad. Stuttg. 1891—93, Lehrer: Donndorf; Kunstakad. München 1893—95, Lehrer: Ruemann.

SCHLÖSSER, Hugo, Architekt — Stuttgart — * Ratingen, Rgbez. Düsseldorf 30. Mai 1874. Techn. Hochsch. Stuttg.

SCHMAUK, Carl, Maler — Stuttgart-Untertürkheim — * Stuttg.-Untertürkheim 12. Jan. 1868. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Schraudolph.

SCHMID-CURTIUS, Carl, Architekt — Stuttgart — * Wien 2. März 1884. Techn. Hochsch. Stuttg.

SCHMIDT, Alfred, Maler — Stuttgart — * Dresden 1867. Kunstakad. Karlsr.

SCHMIDT, Reinhold, Maler — Stuttgart — * Flein, OA. Heilbronn 14. Juli 1861. Kunstakad. Stuttgart.

SCHMIDT, Theodor, Maler — München — * Stuttgart 22. Jan. 1855. Kunstakad. Stuttg. 1871—75, Lehrer: Häberlin; Kunstakad. München, Lehrer: Lindenschmit.

SCHMITT, August Ludwig, Maler — Stuttg.

SCHMOHL, Paul, Architekt — Stuttgart, Direktor der Baugewerkschule — * Cannstatt 29. Juli 1870. Techn. Hochsch. 1890 bis 1894 u. Kunstakad. Stuttg. 1898.

SCHMOLL VON EISENWERTH, Karl, Maler — Stuttgart, Prof. an der Techn. Hochsch. — * Wien 18. Mai 1879. Kunstakad. München, Lehrer: Höcker, Herterich.

SCHNELL, Theodor, Bildhauer — Ravensburg — * 18. Mai 1870.

SCHNITZER, Theodor, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 5. Dez. 1866. Kunstakad. Stuttg. 1884—92, Lehrer: Grünenwald, Keller.

SCHÖLLKOPF, Heimo, Maler — Stuttg.

SCHÖLLKOPF, Walter, Maler — Stuttg.

SCHÖNLEBER, Gustav, Maler — Karlsruhe, Prof. an der Kunstakad. — * Bietigheim 3. Dez. 1851. Kunstakad. München 1870 1875, Lehrer: Lier.

SCHOLER, Friedrich, Architekt — Stuttgart — * Sydney 10. April 1874. Techn. Hochsch. München.

SCHOLL, Adelheid, Malerin — Stuttgart — * Göppingen 9. März 1865. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Keller, Kappis; München Priv. Azbé.

SCHOLTER, Wilhelm, Architekt — Stuttgart — * Bern 12. Jan. 1859. Techn. Hochsch. Stuttg. 1878—82, Lehrer: Leins, Tritschler.

SCHÜLE, Robert, Maler — Stuttgart — * Freudenstadt 1. Febr. 1884. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Poetzelberger, Speyer, Kappis.

SCHUSTER, Felix, Architekt — Stuttgart, Prof. an der Baugewerkschule — * Nagold 22. Mai 1876. Universität Tüb. 1894—96; Techn. Hochsch. Stuttg. 1896—1911.

SCHWEITZER, Erwin, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 30. April 1887. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Speyer, Landenberger; Kunstakad. München, Lehrer: Jank.

SCHWEIZER, Magdalene, Kunstgewerblerin — Stuttgart — * Feldstetten, OA. Münsingen 22. Jan. 1858. Kunstgewerbeschule München, Priv. Lehrer: Haug.

SEEMANN, Richard, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 15. Febr. 1857. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Herterich, Igler, Haug.

SEIZ, Karl, Maler — Stuttgart — * Stuttgart März 1851. Priv. Lehrer: Alfr. Schmidt, Stuttg. 1904—10.

SENGLAUB, Adolf, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 11. März 1873. Kunstakad. Stuttg. 1891—1902.

SEUFFERHELD, Heinrich, Maler — Tübingen — * Weinsberg 27. Jan. 1866. Kunstakad. München, Lehrer: Hackl, Löfftz; Kunstakad. Berlin, Lehrer: Friedrich; Kunstakad. Stuttg. 1890—1900, Lehrer: Keller, Kräutle.

SIGMUND, Heinrich, Bildhauer — Stuttgart.

SPECHT, August, Maler — Stuttgart — * Lauffen a. N. 1. Aug. 1849. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Kappis.

SPEYER, Christian, Maler — Stuttgart, Prof. an der Kunstakad. — * Vorbachzimmern i. Württ. 21. Febr. 1855. Kunstakad. Stuttg. 1873—80, Lehrer: Neher, Häberlin.

STAEHELIN, Georg, Architekt — Stuttgart — * Singapore 14. April 1872. Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Neckelmann.

STAMMBACH, Eugen, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 14. Febr. 1876. Kunstakad. Stuttg.

STARKER, Erwin, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 8. Febr. 1872. Kunstakad. Stuttg., Karlsr. u. München, Lehrer: Kappis, Schoenleber.

STATTMANN, Adolf, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 14. Sept. 1867. Kunstakad. Stuttg. u. München, Lehrer: Marr.

STECHER, Emil, Maler — Stuttgart.

STEIGLEDER, Eugen, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 26. Juli 1876. Baugewerbeschule Stuttg.

STEINER, Joseph, Architekt — Stuttgart — * Schwyz 9. Nov. 1882. Techn. Hochsch. Zürich 1904—07, Lehrer: Bluntschli.

STEINER, Julie, Malerin — Stuttgart — * Stuttgart 1. Sept. 1878. Lehr- u. Versuchswerkstätte u. Kunstakad. Stuttg.; Malerinnenverein München; Priv. Kalckreuth.

STEUER, Anna, Kunstgewerblerin — Stuttgart — * Breslau 17. Okt. 1871. Kunstakad. Breslau 1899, Lehrer: Kämpffer; München Priv. Marg. v. Brauchitsch 1900—01; Lehr- u. Versuchswerkstätte Stuttg. 1902—06.

STILLHAMMER, Hans Wilhelm, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 5. Mai 1881. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Poetzelberger, Speyer.

STOCKER, Daniel, Bildhauer — Stuttgart — * Stuttgart 1865. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Donndorf.

STOCKER, Rudolf, Bildhauer — Stuttgart — * Stuttgart 8. Juni 1879. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Donndorf.

STRICH-CHAPELL, Walter, Maler — Sersheim — * Stuttgart 28. Juli 1877. Kunstgewerbeschule Stuttg. 1895; Kunstakad. Karlsr. 1897 u. Kunstakad. Stuttg. 1900, Lehrer: Poetzelberger; Kunstakad. Karlsr. 1900—04, Lehrer: Schönleber.

SUTER, Ernst, Architekt — Stuttgart — * Basel 1879. Techn. Hochsch. Stuttg.

TEXTOR, Julie, Malerin — Stuttgart — * Ellwangen. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Kappis; München 1890 bis 1895, Lehrer: Fink, Buttersack, Hägele.

THOST, Rudolf, Maler — Stuttgart — * Zwickau 7. Nov. 1868. Kunstakad. Dresd.; Kunstakad. Karlsr., Lehrer: Keller; Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Haug.

THUMA, Friedrich, Bildhauer — Stuttgart — * Biberach 6. Nov. 1873. Kunstakad. München u. Stuttg., Lehrer: Schmitt, Donndorf, Habich.

TREIDLER, Adolf, Maler, Prof. an der Techn. Hochsch. Stuttgart — * Berlin 8. April 1846, † 13. Dez. 1905. Kunstakad. Berlin 1864—72, Lehrer: Schrader.

ULMSCHNEIDER, Edmund, Maler — Stuttgart — * Heilbronn 1. Aug. 1881. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Poetzelberger, Igler, Keller.

UNKAUF, Karl, Maler — Stuttgart.

VOIGT, Meta, Malerin — Leipzig — * Rostock. Kunstakad. Stuttg. 1903—04, Lehrer: Kalckreuth.

WAECHTER, Paula Freiin von, Malerin — Stuttgart — * Ulm 7. Dez. 1860. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Keller; Akad. Julian Paris.

WAGNER, Ernst, Architekt — Stuttgart, Prof. an der Baugewerkschule — * Stuttgart 30. Juni 1878. Techn. Hochsch. Stuttg. u. Berlin.

WAHLER, Karl, Maler — Stuttgart — * Eßlingen 23. April 1863. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Keller.

WEBER, Max, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 21. Mai 1847. Priv. Stuttg. u. Brüssel.

WEIGEL, Wilhelm, Architekt — Stuttgart — * Nürnberg 17. März 1875. Techn. Hochsch. München u. Charlottenb.

WEIGLE, Carl, Architekt — Stuttgart — * Hoheneck b. Ludwigsburg 21. Dez. 1849. Techn. Hochsch. Stuttg. 1867—69, 1871—74, Lehrer: Leins, Gnauth, Reinhardt.

WEIGLE, Richard, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 25. Aug. 1884. Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Fischer, Halmhuber.

WEINGAND, Hermann, Kunstgewerbler — Schw.-Gmünd, Lehrer an der Fachschule für Edelmetallindustrie — * Heilbronn 22. Juni 1874. Kunstgewerbeschule Stuttg.

WEINLAND, Maria, Malerin — Frankfurt a. M. — * Fausershöhe i. W. 3. Juni 1867. Privatschule Karlsr. Schmidt-Reutte 1895 bis 1896, Fehr 1896—99; München Gröber 1899 bis 1901.

WEIPPERT, Emil, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 11. Oktober 1878. Kunstgewerbeschule u. Techn. Hochsch. Stuttg.

WEIRETHER, Hans, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 6. April 1876. Techn. Hochsch. Stuttg.

WEISE, Robert, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 2. April 1870. Kunstakad. Düsseld. 1889—91; Akad. Julian Paris.

WEISSER, Wilhelm, Maler — Ulm — * Marbach a. N. 7. Sept. 1864. Autodidakt.

WEISSHAAR, Hans, Maler — Stuttgart-Cannstatt — * Durlach i. B. 6. März 1873. Kunstakad. Stuttg. 1888—96, Lehrer: Grünenwald, Igler, Keller.

WEITBRECHT, Walter, Bildhauer — Stuttgart — * Schwaigern, OA. Brackenheim 6. März 1879. Techn. Hochsch. u. Kunstakad. Stuttg.; Kunstakad. Berlin.

WENZ-EYTH, Emilie, Malerin — Stuttgart — * Stuttgart 2. Febr. 1863.

WERNER, Theodor, Maler — Stuttgart — * Jettenburg b. Tübingen 14. Febr. 1886. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Poetzelberger; Paris, Lehrer: Guérin, Van Dongen.

WETZEL, Heinz, Architekt — Stuttgart — * Tübingen 19. Okt. 1882. Techn. Hochsch. Stuttg. u. München.

WICKENBURG, Alfred Graf von, Maler — Stuttgart.

WICKY, Franz Albert, Maler — Stuttgart — * Mülhausen i. E. 28. Sept. 1874. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Igler, Keller.

WIELANDT, Manuel, Maler — München — * Gut Kreuzfeld 20. Dez. 1863. Kunstakad. u. Techn. Hochsch. Stuttg. u. Karlsr. 1886—92, Lehrer: Schönleber.

WIEST, Sally, Malerin — Stuttgart — * Trier 12. Juli 1866. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Kappis; Künstlerinnenverein München; Priv. P. P. Müller u. Haug.

WIMMER, Fritz, Maler — München — * Rochlitz i. Sa. 27. Jan. 1879. Kunstakad. München; Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Hölzel.

WINKLER, Hermine, Kunstgewerblerin — Stuttgart.

WINTERNITZ, Richard, Maler — München — * Stuttgart 20. Mai 1861. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Keller, Grünenwald, Liezenmeyer.

WIRSUM, Ernst, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 21. Mai 1872. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Igler, Schraudolph, Haug.

WIRTH, Albertus, Maler — Berlin, Prof. an der Kunstakad. — * Biberach a. R. 8. Jan. 1848.

WOLFF, Eugen, Maler — München — * Filseck, OA. Göppingen, 22. Aug. 1873. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Kappis; Kunstakad. Karlsr., Lehrer: Bokelmann, Zügel; Kunstakad. München, Zügel 1894 bis 1897.

WOLTZ, Alfred, Architekt — Stuttgart — * Stuttgart 7. April 1861. Techn. Hochsch. Stuttg., Lehrer: Leins.

WUNDT, Elisabeth, Malerin — Stuttgart — * Ludwigsburg 16. Aug. 1856. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Liezenmeyer, Keller; Kunstakad. Karlsr., Lehrer: Ritter.

YELIN, Rudolf, Maler — Stuttgart — * Reutlingen 14. Aug. 1864. Kunstakad. München u. Stuttg.

ZACH-DORN, Camilla, Malerin — Stuttgart — * Braunschweig. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Häberlin, Schraudolph.

ZEITLER, Joseph, Bildhauer — Stuttgart — * Fürth 24. Sept. 1871.

ZERWECK, Hermann Karl, Maler — Stuttgart — * Stuttgart 28. April 1862. Kunstakad. Stuttg. 1883—88, Lehrer: Grünenwald, Kappis, Keller.

ZIX, Ferdinand, Maler — Stuttgart — * Saarbrücken 23. März 1864. Kunstakad. Stuttg., Lehrer: Grünenwald, Igler, Keller.

ZÜGEL, Heinrich von, Maler — München, Prof. an der Kunstakad. — * Murrhardt 22. Okt. 1850. Kunstakad. Stuttg.

ZUNDEL, Fritz, Maler — Wilhelmshöhe b. Stuttgart — * Wiernheim i. W. 13. Okt. 1875. Kunstgewerbeschule Karlsr. 1892—93; Kunstakad. Stuttg. 1894—96.

REGISTER

(Die Seitenzahlen bezeichnen die Stellen, an denen die hauptsächliche Aufführung erfolgt)

	Seite
Adler, Friedrich	286
Aeckerlin, Christian	210
Alder, Hans	293
Aldinger, August	127
Ankelen, Eugen	293
Auberlen, Wilhelm	173
Bach, Max	105
Baisch, Hermann	105
Baisch, Otto	105
Ballmann, Josef	286
Barth, Theodor	293
Bauer, Karl	174
Bauer, Leo	57
Bauerle, Karl	293
Bauerle, Karl Theodor	82
Bauernfeind, Gustav	105
Baumeister, Willi	154
Baumüller, August	293
Bausch, Theodor	190
Behr, Erwin	290
Behrens, Peter	195
Benzinger, Emil	293
Berger, Albert	128
Bernhard, Lucian	286
Beutinger, Emil	293
Bihl & Woltz	251
Binder, Wilhelm	289
Bloch, Oskar	293
Blümhuber, Georg	210
Boden-Heim, Hermann	293
Böhringer, Karl	293
Böklen & Feil	262
Böres, Franz	207
Bohnenberger, Theodor	174
Bollmann, Paul	153
Bonatz, Paul	254
Bonatz & Scholer	258. 264
Bosselt, Rudolf	196
Bossert, Sophie	293
Brackenhammer, Rudolf	294
Braith, Anton	174
Bredow, Gustav Adolf	210
Brauer & Wirth	274
Braungart, O.	105
Bredt, Ferdinand Max	294
Breyer, Robert	181
Brougier, Adolf Wilhelm	294
Bruckmann, Peter	211
Bruckmann & Söhne	288
Brühlmann, Hans	152
Brühlmann, Nina	152. 286
Brüllmann, Jakob	209
Buchner, Hans	294
Bücheler, Charlotte	128
Bühler, Alfred	290
Bürck, Paul	196
Buttersack, Bernhard	178
Cades, Josef	235
Capitain, Edmund	235
Caspar, Karl	179
Caspar-Filser, Maria	180
Cissarz, Johann Vincenz	167. 283
Cloß, Gustav	108
Conz, Gustav	105
Conz, Walter	184
Daiber, Hans	268
Daimler, Elise	294

	Seite
Deibele, Karl	193
Diem, Karl	154
Dietelbach, Rudolf	190
Dieterle, Karl	294
Diez, Hugo	98
Dörr, Friedrich	105
Dollinger, Conrad von	230
Dollinger, Richard	259
Dolmetsch, Heinrich	231
Dolmetsch & Schuster	262
Donndorf, Adolf von	187
Donndorf, Karl	192
Drück, Elise	128
Drück, Hermann	120
Eberhard, Heinrich	154
Ebert, Karl	105
Eberz, Josef	154
Ebner, Robert	105
Eckener, Alexander	91
Eckenfelder, Friedrich	178
Eckstein & Kahn	290
Ege, Eberhard	184
Ehinger, Robert	92
Eichfeld, Hermann	111
Eisenlohr, Ludwig	226. 231
Eisenlohr & Pfennig	255
Eitel, Albert	252
Eitel & Steigleder	255
Elsäßer, Martin	258. 263
Elsäßer, Oskar	286
Emminger, Eberhard	105
Epple, Emil	214
Erhard & Söhne	288
Essig, Gustav	180
Ettle, Wilhelm	295
Eyb, Gustav	295
Faber, Karl	290
Faure, Amandus	88
Fauser, Adolf	286
Federlin, Karl	194
Fehrle, Wilhelm	194
Felger, Friedrich	295
Feucht Nachf., A.	290
Feuerle, Alfons	194
Finkbeiner, Hugo	61
Fischer, Alfred	254
Fischer, Theodor	236
Förstner, Ernst	255
Forschner, Heinrich	295
Fremd, Adolf	189
Frick, Julius	210
Friedrichson, Gustav Adolf	63
Fritz, Heinz	209
Fuchs, Karl	128
Fuchs, Willy	264
Fugel, Gebhard	179
Funk, Heinrich	106
Gäckle, Albert	190
Gärtner, Alfred	64
Gauermann, Jakob	104
Gaukel, Hans	58
Gaupp, Gustav	78
Gebhardt & Eberhardt	256
Genter, Hermann	105
Georgii, Theodor	213
Gimmi, Karl	192
Gläsche, S.	289
Gläser, Karl	296
Goettel, Jakob	267
Goldschmidt, Bruno	152
Goll, Karl	123
Graeser, Ernst	296
Graf, Gottfried	99. 129
Gref, Franz Heinrich	171
Grethe, Carlos	138
Grünenwald, Agnes	296
Gruenewaldt, Nikolai von	296
Grünenwald, Jakob	106
Gußmann, Otto	181. 286
Haag, Robert	99. 127
Habich, Ludwig	195
Häberlin, Karl	105
Häußer, August	210
Hafner, Fritz	128
Harnack-Reichau, Clara	296
Harper, Adolf Friedrich	105

Seite

Hartmann, Karl 173
Hartmann, Richard 173
Haueisen, Albert 184
Haug, Robert von. 51
Haustein, Paul 279
Heideloff, Viktor 105
Heider, Hans von 167. 281
Heim & Früh 257
Heinzmann, Karl 105
Henes, Heinrich. 255
Hengerer, Karl 265
Henke, Anna 296
Hennings, Josef 257
Herdtle, Gustav. 105
Herdtle, Richard 123
Herterich, Ludwig 52
Herwig, Ferdinand 99
Heß, Julius. 180
Hildenbrandt, Wilhelm Alfred . 297
Hirsching, August 297
Högg, Emil 286
Hölzel, Adolf 140
Hoering, Franz 297
Hofer, Karl 150
Hoffmann, Robert 181
Holbein, Albert 297
Hollenberg, Felix 122
Hornberger, Fritz 256
Huber, Patriz 195
Huber, Paul 92
Hugo, Melchior, von . . . 152. 208
Hummel, Fritz 123
Hummel & Förstner 253

Janssen, Ulfert 201
Jassoy, Heinrich 251
Jauß, Georg 174
Igler, Gustav 131
Irion, Paul 253
Jung, Hermann 210
Jung, Otto 90

Kämmerer, Christian 286
Kalckreuth, Leopold, Graf von . . 132
Kappis, Albert 108

Seite

Kasten, Hertha 297
Keller, Friedrich von 40
Keller, Maximilian 184
Keller-Reutlingen, Wilhelm Paul 174
Keppler, Richard Ernst 79
Kerkovius, Ida 154
Kerschensteiner, Josef 168
Kiemlen, Emil 191
Kienzle, Emil 298
Klatte & Weigle. 260
Klein, Walter. 285
Klemm, Walter 181
Klemm-Jäger, Hedwig 298
Klinkerfuss, Bernhard 128
Knoblauch, August 260
Knorr, Robert 298
Kob, Helene 156
Koch, Alfred 286
Koch, August. 236. 286
Koch, J. A. 105
Koch, Johanna 102. 128
Köhler, August 128
Kolb, Hans 271
Kolb, Klara 128
Kornbeck, Julius 110
Krauß, Eugen 126
Kurtz & Co. 289
Kurtz, Heinrich. 289
Kurz, Erwin 212
Kurz, Julius 62

Laage, Wilhelm 150
Laiblin, Erwin 61
Lambert, André 184
Lambert & Stahl 234
Landenberger, Christian 69
Lang, Fritz 95
Lang, Hermann 211
Lang, Paul 283
Lang-Heilbronn, Richard . . . 298
Lang-Kurz, Minna 286
Laupheimer, Anton 173
Laur, Wilhelm 298
Lauser, Paul 230
Lautenschlager, Marie 102

Seite

Lauxmann, Theodor 46
Lebrecht, Georg 64
Leinenmanufaktur Blaubeuren . 290
Leipheimer, Hans Dietrich . . . 286
Lörcher, Alfred 216
Lotter, Heinrich 299
Ludwig, Karl 106
Lutz, Frida 156

Märklin & Co. 289
Mahn, Richard 299
Maihöfer, Johannes 194
Mali, Christian 107
Mali, Johann 105
Martz, Georg 256
Maurer & Braun 276
May, Bruno 154
May-Hülsmann, Valerie 156
Mayer, Emil 193
Mayer, Emil 257
Mayer, Louis 105
Mayer & Wilhelm 289
Mehlin, Heinrich 266
Merz, Karl 194
Mößner, Friedrich 254
Mohr, Claus 191
Moilliet, Louis 152
Molfenter, Hans 89
Müller, Ernst Immanuel 299
Müller, Leopold 136
Müller von Riga, Johann Jakob 105
Mutzenbecher, Franz 153

Nachtigal, Emma 299
Nägele, Reinhold 95
Nanz, Eugen 299
Natter, Max 99
Naumann, Hugo 299
Nestel, Hermann 111
Netzer, Hubert 216
Neumeister, Ernst 299
Nicolaus, Martin 128
Nida-Rümelin, Wilhelm 210
Niederbühl, Hans 128
Niederbühl, Heinz 128

Seite

Nill, Martha 103
Nitschke, Ulrich 152

Obach, K. 105
Obier, Oskar 59
Oelkrug, Karl 263
Olbrich, Joseph M. 195
Onnen, Gerrit 50
Osswald, Eugen 300
Ostermayer, Ernst L. 300
Osthoff-Hartmuth, Maria . . . 128
Otterstedt, Karl Alexander Freiherr von 164

Pankok, Bernhard 164. 278
Pantle, Albert 258
Pauschinger, Rudolf 194
Pelargus, Hugo 289
Pellegrini, Alfred H. 154
Peters, Anna 101
Peters, Pieter Francis 101
Pfennig, Eduard 152
Pfennig, Oskar 254
Pichler, Hermann 290
Piepho, Karl 179
Planck, Willy 300
Plappert, Wilhelm 300
Pleuer, Hermann 82
Plinatus, Eugen 300
Plock, Hermann 79
Poetzelberger, Robert . . . 136. 207
Pohlhammer, Ulrich 235
Purrmann, Karl 285

Quist, F. W. 289

Rath, Ernst Erwin 300
Rath, Heine 181
Rau-Mohn, Hedwig 128
Rauth, Otto 300
Reichert, Hermann 128
Reile, Adolf 172
Reinhardt, Robert von 230
Reiniger, Ernst 108
Reiniger, Otto 115

Seite

Reischle, Elisabeth 285
Reiß, Hans 300
Renz, Alfred 300
Renz, Anna Maria 300
Rettich, Clara 103
Rheineck, Georg 190
Riedisser, Wilhelm 211
Riedmüller, Fr. X. 105
Rist, Christoph 105
Rochga, Rudolf 280
Rupprecht, Wilhelm Hugo . . . 63

Saile, V. 289
Salzer, Friedrich 105
Sanden, Bruno von 301
Schäfer, Lydia 156
Schaller-Haerlin, Käthe 156
Scheu, K. und F. 257
Schickhardt, Karl 121
Schildknecht & Co. 290
Schiller, Albert 266
Schirmer, August 128
Schlemmer, Oskar 301
Schlipf, Ernst 154
Schlipf, Eugen 301
Schlösser & Weirether . . . 255. 257
Schmauk, Carl 97
Schmid-Curtius, Carl 301
Schmidt, Alfred 91
Schmidt, Reinhold 96
Schmidt, Theodor 301
Schmitt, August Ludwig 301
Schmohl, Paul 268
Schmohl & Staehelin 253
Schmoll von Eisenwerth, Karl . 157
Schnell, Theodor 194. 286
Schnitzer, Theodor 49
Schöllkopf, Heimo 301
Schöllkopf, Walter 301
Schönleber, Gustav 182
Schöttle, Georg 274
Scholer, Friedrich E. 260
Scholl, Adelheid 102
Scholter, Wilhelm 234
Schüle, Robert 301

Seite

Schüz, Theodor 107
Schuster, Felix 262
Schweitzer, Erwin 99
Schweizer, Magdalene 285
Seemann, Richard 60
Seiz, Karl 301
Senglaub, Adolf 50
Seubert, Friedrich Karl 105
Seufferheld, Heinrich 49
Seyffer, Friedrich August . . . 105
Sigmund, Heinrich 302
Specht, August 79
Speyer, Christian 64
Stammbach, Eugen 126
Starker, Erwin 123
Stattmann, Adolf 123
Stecher, Emil 99
Steigleder, Eugen 253
Steiner & Beutinger 256
Steiner, Julie 151
Steinkopf, Gottlob Friedrich . . 105
Steuer, Anna 302
Stillhammer, Hans Wilhelm . . 302
Stocker, Daniel 192
Stocker, Rudolf 192
Storz & Lang 257
Stotz & Schlee 289
Strich-Chapell, Walther 124
Suter & Liedecke 258

Textor, Julie 128
Thost, Rudolf 58
Thuma, Friedrich 192
Treidler, Adolf 105

Ulmschneider, Edmund 302
Unkauf, Karl 302

Voigt, Meta 150

Waechter, Paula von 102
Wagner, Ernst 256
Wahler, Karl 47
Weber, Max 302

Seite

Weigel, Wilhelm 256. 286
Weigle, Carl 231
Weingand, Hermann 302
Weinland, Maria 302
Weippert, Emil 256
Weise, Robert 92
Weiß, E. R. 150
Weisser, Wilhelm 303
Weisshaar, Hans 303
Weitbrecht, Walter 193
Wenz-Eyth, Emilie 303
Werner, Theodor 99
Wetzel, Heinz 303
Wickenburg, Alfred, Graf von . 303
Wicky, Franz Albert 47
Wielandt, Manuel 173
Wiest, Sally 128
Wimmer, Fritz 154
Winkler, Hermine 286
Winternitz, Richard 178
Wirsum, Ernst 125
Wirth, Albertus 303
Wölfel, G. 290
Wolff, Eugen 177
Württembergische Metallwaren-
fabrik 289
Wundt, Elisabeth 303

Yelin, Rudolf 80

Zach-Dorn, Camilla 101
Zeitler, Joseph 207
Zerweck, Hermann 181
Zix, Ferdinand 48
Zügel, Heinrich von 175
Zundel, Fritz 59

N
6886
S85B3
Baum, Julius
Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY